غالى شكرى

ثورة الفكر في أدبنا الحديث

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

إلى توفيق حنا

ثورة الفكر في أدبنا الحديث

الطبعة الأولى
سبتمبر ١٩٦٥

ثورة أبانوفر

الأمير الحائر بين الأرض والسماء

ليس جديداً على الفن أن يتناول بالتعبير الدرامى، قضايا الإنسان الكبرى بصفة عامة ، والفكرية منها بصفة خاصة . فلقد كان صراع البشر مع أنفسهم ، ومع الآلهة ، ومع الطبيعة ، هو المادة الأساسية للمسرح اليونانى . إذ فوجىء الإنسان فى طفولة وعيه ، بعالم كبير معقد لم يتح لفكره الوليد أن يبحث فى جزئيات الحياة الصغيرة ، وإنما أرغمه على أن يضع أمام التاريخ ، لأول مرة ، عديداً من علامات الإستفهام التى ما تزال محوراً لفلسفات كثيرة إلى الآن تدور حول أسرار الكون وطلاسم الوجود ومجاهل الطبيعة. ولعل مأساة «أوديب» كانت المحاولة الفنية الأولى التى أعلن فيها الإنسان القديم قضية القضايا فى حياة البشر حين صرخ سوفوكليس من أعماق وحشه الرمزى ، أن المعرفة هى شهوة الإنسان العظمى ، وما الخبز والجنس إلا ضريبة هينة يدفعها هذا المخلوق التعس للطبيعة ، حتى ينتصر عليها .

وفى عصر ما بعد النهضة، لم تكن الشخصية الشكسبيرية، تجسيداً للدوافع الثانوية فى الشخصية الإنسانية ، فلا تستحق المرأة — مهما حاكت النمرة — أن يستحيل زوجها جلاداً ، كما قد يبدو للنظرة السريعة لأحداث كوميديا «ترويض النمرة » . . ولا يستحق « هاملت » كل ما عاناه من ويلات القلق ، إذا كان شاغله الأكبر هو مجرد الانتقام من قاتل أبيه. كلا،لم تكن شخصيات شكسبير هذه كما تبدو للرؤية السطحية . وإنما كانت انعكاساً لقضايا فكرية عاناها الفنان مع تفاقم أزمة مجتمعة إبان إجتيازه القيم القديمة إلى قيم المرحلة

الاجتماعية الجديدة . لهذا لم تكن مصادفة على الإطلاق، أن يتصدى شكسبير لتحطيم الوحدات الأرسطية الثلاث . ولم تكن مصادفة ، أن تغمر هاملت التساؤلات حول معنى الحياة ودلالة الموت ، حتى إذا ألحت عليه هذه القضايا وراح يصل ليله بنهاره فى نضال حاد مع السماء والأرض تارة ، و مع نفسه تارة أخرى ، وصفه عقلاء القصر بالجنون .

ومع بداية العصر الرومانسى ، كتب شيللى « بروميثيوس طليقاً »، ولم يعتد الفنان الإنجليزى الشاب، بإطلاقه بروميثيوس من قيوده، على أغلال الأسطورة اليونانية ، بل كان يبشر بمولد عصر الأحلام ، الذى أراد له أن ينطلق من أسر العصور العقلانية . وكانت القضية الوحيدة التى تنسج خيوط المسرحية أن جوهر الإنسان هو التحرر من كافة الأغلال والقيود ، وأن ما تجلبه علينا حضارة العقل والآلة من قيود وأغلال ، يزيف حقيقة الإنسان، ويحيله إلى كائن غريب على نفسه . وحين أطلق شيللى بروميثيوس من قيوده ، كان يطلق الإنسان — فى واقع الأمر — من القمقم الذى أسماه العقل ، كان يعيد إلى الإنسان إنسانيته .

وهكذا توالت العصور ، والقضايا الفكرية الكبرى فى حياة الإنسان ، تجد لها مكاناً رحباً فى فنونه . غير أن هذه القضايا لم تكن هى الطابع السائد على الفن . إذ على الرغم من أن تاريخ الفن لم يخل من هذه النزعة الفلسفية ، إلا أن الاهتمام بجزئيات الحياة اليومية ، كان مثاراً لعناية الفنون المختلفة . فمشكلات الزواج والطلاق والأخ الأكبر والبنت الكبرى وزوجة الأب ، وغير ذلك من المشكلات الاجتماعية التى تضطرب بها حياة الفرد ، فى البيت ، والشارع ، والعمل، هى الموضوع الرئيسى لفن العصور الماضية . ولذلك ميز النقاد ومؤرخو الأدب بين « المسرح الاجتماعى » و « المسرح الذهنى » أو الفلسفى ، لا لأن

المسرح الأول يخلو من الفكر ، إذ من البديهى أن كل عمل فنى يتضمن فكرة ما .. وإنما لتخصص المسرح الآخر فى عرض القضايا الفكرية ذات البناء الرمزى التجريدى. على أن هذا التقسيم لم يعد صالحاً لتصنيف المسرح منذ بداية القرن العشرين ، حيث لم يعد الصراع العقائدى فى عصرنا يحتل مكاناً ضيقاً فى عقول البشر ، بل راحت العلوم تتقدم ، والفلسفات تواكب سيرها ، والوعى الإنسانى يتفتح ويتطلع إلى المجهول أكثر من أى وقت مضى . وكان لا بد لفن الدراما أن يكتسب من مقومات العصر سمات جديدة . كان لا بد أن تكون قضايا الإنسان الكبرى ، بصفة عامة ، والفكرية منها بصفة خاصة ، هى السمة الأساسية للدراما المعاصرة . وذلك أن عصرنا نفسه هو عصر هذه القضايا ، كما أن طبيعة المسرح نفسها تفرض عليه الجدارة بحمل هذا العبء . وهناك أخيراً ، التراث الهائل من المسرح الفكرى ، أباً شرعياً لمسرح عصرنا .

ليس ثمة إذن،من يختلف فى كون هذا العصر يتميز بسيادة القضايا الفلسفية على العقل البشرى ، سواء وهو يبحث مأساة الوجود الإنسانى ، أو المأساة الاجتماعية للانسان . وأيضاً لا تختلف فى أن الإمكانيات المذهلة فى السينما والتلفزيون،اغتصبت من المسرح حقه فى تناول جزئيات حياتنا اليومية التى تضيق خشبته بها،بينما تمنحها كاميرات السينما حرية الطبيعة فى الحركة والتعبير. كذلك كان منطقياً للغاية أن يتطور تراث المسرح الفلسفى على مر التاريخ لتصبح نوعية قضاياه خاصة أساسية للمسرح المعاصر .

وتبلورت المفاهيم العامة لهذا المسرح فى عملية التكثيف الدرامى ، لكافة جوانب العمل المسرحى ، بمعنى أن يتزايد التركيز فى البناء الفنى ، باختيار وتحريك التجربة والشخصيات الإنسانية فى مدار القضية الفكرية المعروضة بحيث لا تفقد إنسانيتها ورمزيتها معاً. ومن تفاصيل هذا الإطار العام لمعنى المسرح

فى عصرنا ، يختلف سارتر عن جون أسبورن ، وكلاهما يختلفان عن تنسى وليامز أو برتولد بريخت . فمنهم من يرى الأسطورة هيكلاً أصيلاً لقضايا الفكر ، ومنهم من يعتصر جسد التاريخ إذا لم ترضه صور الحياة فى عصره ، ومنهم من يرفض الاثنين ، ويتخير لنفسه عالماً من صنعه هو ، كما يفعل سارتر فى مسرحيته « الأبواب الموصدة » حيث يتخذ من الجحيم مسرحاً لفكرة « الآخر » التى يعرض لها بالمناقشة والتحليل. كذلك هناك من يحشد التراث الشعبى مسنداً مريحاً لقضاياه ، كما يفعل الكاتب الألمانى برتولد بريخت ، وهناك من يتحايل على مقومات المسرح التقليدى ببعض الحيل السينمائية ، كما يفعل الكاتب الإنجليزى جون أزبورن . ولكنهم جميعاً يتفقون فى شىء واحد، هو دلالة واحدة لمسرح اليوم : إنه إذا أراد البقاء حقاً فى مواجهة الإمكانيات الهائلة لبقية الفنون المختلفة كالرواية المكتوبة والسينما والتلفزيون، فليس أمامه سوى التخصص الحاد فى القضايا الفكرية للانسان .

وإذا كان التاريخ عنصراً بارزاً فى المسرح المعاصر ، فما هى مناهج التعبير الدرامى فى هذا الصدد ؟ هناك اتجاهان أساسيان : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . ولعل مسرحية « الأفواه عديمة الجدوى » للكاتبة الفرنسية سيمون دى بوفوار ، وأغلب المسرحيات التاريخية للكاتب الإيرلندى برنارد شو، ومعظم أعمال توفيق الحكيم، هى خير النماذج لهذا الإتجاه . ففيها تناول هؤلاء الأدباء قضايا كبرى مثل : معنى الوجود والحرية والزمن ، ثم راحوا ينسجون حولها من أحداث التاريخ فى شخوصه وأحداثه ، بناء فنياً .

أما رواد الإتجاه الثانى ، فتستهويهم من التاريخ بعض مراحله ، فيميلون إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء مناهجهم فى التفكير — تفسيراً فنياً . ولعل

« كروموبل» من النماذج الفنية التى عرضت لمراحل تطور بعض المجتمعات بغية تفسير هذه المراحل فى إطار فنى .

وهناك إتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية، كما نرى فى مسرحية « سالومى » لأوسكار وايلد ، و « أوزوريس » لبا كثير . ولكن هذا الإتجاه — التلقائى — ليس شائعاً على أية حال .

ويصادف المسرح التاريخى بقضاياه الفكرية كثيراً من الصعاب الفنية . فالكاتب الذى يحشد من التاريخ أحداثه وشخوصه مقومات خادمة لقضيته الفكرية ، مطالب بألا يجعل من الدراما كتاباً فى الرياضيات ، أى أن تحويل الشخصيات والأحداث إلى رموز تجريدية تحمل أفكاراً فحسب ، تشجب العمل الفنى فى صميمه وتحيله إلى شيء قريب من محاورات أفلاطون . كما أن الكاتب الذى يتصدى لتفسير مرحلة تاريخية بواسطة البناء الدرامى ، مطالب بألا يجعل من هذه الشخصيات أبواق هاتفة بآرائه . فذلك يجعل من الفن شيئاً قريباً من « وسائل الإيضاح » فى كتب الأطفال . إن الفنان مطالب فى جميع الأحوال بأن يؤكد إنسانية شخوصه، وواقعية تجاربهم ، مهما كان التاريخ، مجرد مشجب يعلق الفنان عليه ثيابه ، كما يقول الكسندر ديماس . وليس هناك تناقض فنى على الإطلاق بين طبيعة القضية الفكرية أو التفسير التحليلى من جانب ، وطبيعة الشخصيات والأحداث والتجارب الإنسانية من جانب آخر .

من هنا تبدأ رحلتنا مع المسرحية الأولى للدكتور لويس عوض . فنحن بصدد عمل درامى يكتسب من طبيعة العصر السمة البارزة للمسرح المعاصر ، أى تخصصه الحاد فى تناول قضايا الفكر الكبرى . ونحن ، فى نفس الوقت ، بإزاء عمل فنى يتخذ من التاريخ أشياء وأشياء. ولعل نقطة الإلتقاء بين القضية الفكرية

التى ناقشها الفنان ، والمرحلة التاريخية التى تناولها ، هى مفتاح الطريق إلى أغوار مسرحية « الراهب » .

فالمرحلة التاريخية التى تناولها، مرحلة ساقطة من دراسات وأبحاث مؤرخينا منذ بداية الفتح الإسلامى إلى الآن. فقد أغفلتها كتب التاريخ الرسمية، وضاعت من وعى الكتب غير الرسمية . حتى أن مفهوماً شاملا لحركة التاريخ فى بلادنا ، لم يتضح بعد فى أذهان المؤرخين العرب. ولما كانت هذه المرحلة هى تاريخ مصر القبطية فى ظل الإمبراطورية الرومانية ، فقد كان اختياراً بارعاً من المؤلف أن يصوغ منها درامته ، ليملأ بالفن ذلك الفراغ التاريخى فى حياة مصر .. مصر التى كان مدلولها عنده ، محوراً رئيسياً للدراما .

ولذلك أخذ لويس عوض بالإتجاهين الأساسيين للكتابات الفنية عن التاريخ فى وقت واحد . فلا نحن نستطيع القول بأن « الراهب » قضية فكرية،اتخذت من مصر القبطية بناء فنياً فقط،ولا نستطيع الجزم بأن الكاتب استهدف التفسير والتحليل الفنى لتلك المرحلة فقط . وإنما نستطيع أن نقول فى بساطة : لقد نجح الفنان فى المزاوجة بين الإتجاهين ، ما دامت المسرحية لا تنكر ما تحمله من قضية فكرية واضحة التقت — باختيار واع عميق — مع تفسير كاتبها لإحدى مراحل تاريخنا .

والكتابات الفنية حول مراحل مختلفة من التاريخ المصرى ، لم تنقطع منذ دق ناقوس اليقظة القومية فى بلادنا . فالعودة إلى بعث أكفان تاريخنا القديم — بواسطة التعبير الفنى — كانت تمثل دعوة رومانسية، تتغنى بالماضى احتجاجاً على ما يعانيه كياننا القومى من اختناق فى ظل السلطنة العثمانية . ثم تغيرت هذه الدلالة مع استقرار الإحتلال البريطانى وتعاظم الحركة القومية . فاستلهم الأدباء تاريخنا أبواقاً لثوراتهم ، كما نرى فى أعمال نجيب محفوظ الأول : « عبث

الأقدار » و « كفاح طيبة » ، و « رادوبيس » ، وقصة عادل كامل عن ثورة أخناتون « ملك من شعاع » . وأرخ توفيق الحكيم فى «عودة الروح» لهذه المرحلة مستوحياً من الأسطورة المصرية القديمة ، أن الروح المصرية المناضلة قد عادت إلى جسد مصر القومى ، الدامى .

على أن ترعرع التيار الحضارى المشترك بين أبناء المنطقة العربية فى كفاحهم ضد الأتراك والفرنسيين والإنجليز، أن بصورة مباشرة على مسار الحركة القومية فى هذه المنطقة، بأن خلق تفاعلا حياً بين شعوبها ، نتج عنه إنصهار دائم مستمر فى بنيانها القومى . وترتب على ذلك أن ارتفعت شعارات القومية العربية من إتجاهات عديدة لم يبلغ معظمها مستوى معقولاً من النضج العامى ، ولم تنضج بالتالى،القسمات التفصيلية لهذه القومية التى ما زالت فى دور التكامل والتكوين . لذلك كان انحراف الدعوات « المصرية » فى بلادنا عن طبيعة المرحلة القومية والعالمية التى تجتازها حضارتنا ،كان انحرافاً سطحياً سريع الزوال . فرغم أن أحمد حسين وشعار حزبه « مصر فوق الجميع » قد استطاع أن يسطو على إحدى مراحل تاريخنا بنعرة عنصرية ، ورغم أن « جماعة الأمة القبطية » قد استطاعت أن تسرق وعى شبابنا المسيحى حيناً من الوقت بنعرة دينية .. فإننا نعرف فى أية أكفان زرقاء دثرت فاشية « مصر الفتاة » ، ونعرف أيضاً فى أى القبور دفنت الشعارات الإستعمارية المرتدية ثياب المسيح والإنجيل .

ولويس عوض ، ليس إبناً لتفكير مصر الفتاة الفاشيستى ، وليس إبناً لتفكير الأمة القبطية ، وإنما هو إبن ذلك التيار الفكرى والأدبى الذى رافق إحدى مراحل الحركة القومية فى بلادنا — التيار الثائر على القهر الأجنبى رافعاً لواء لطفى السيد «مصر للمصريين» — التيار الذى ملأ العالم ضجة حول الحضارة المصرية القديمة،حتى اعتبرها سلامه موسى الجذر الوحيد للحضارة الإنسانية كلها.

فنحن نقرأ كتابه « مصر أصل الحضارة » ونرى أمامنا بحثاً علمياً عن الأصل المادى لعقائد الإنسان الأول ، ولكن ذلك لا ينزه المؤلف والكتاب عن دور هذا البحث فى المجال السياسى والاجتماعى لتطور الفكرة القومية .

ولا يقف لويس عوض عند هذه الحدود ، بل يتجاوزها إلى مجال آخر أكثر عمقاً ، هو المجال الفلسفى . وفى المستوى الفلسفى يبنى هذا المفكر الكبير نظرية متكاملة لم يعرض لها بالتفصيل والإسهاب فيما سبق له من مؤلفات . وهنا تجىء مسرحيته الأولى لتكفينا عناء الصياغة الشاملة لنظريته تلك .

و « الراهب » كمسرحية مصرية ، هى ثمرة الجهود المتوالية للمسرح المصرى التى شارك فيها المؤلف بكثير من القيم الفنية التى أرستها دراساته النقدية . وقبل أن نحدد نقطة الإنطلاق عند الفنان فى كتابته لهذه الدراما ، ينبغى لنا أن نحدد أولاً : أين نقف من المسرح المصرى الحديث ؟

من البديهيات أن التراث العربى القديم خلا من فن الدراما ، لذا إتجهت أنظار كتاب المسرح فى بلادنا نحو أوروبا ، فجاءت محاولاتهم الأولى محاكاة للمسرح الأوروبى فى كثير من الأحيان . ولم يكن مجتمعنا ، وفنوننا ، فى مرحلة حضارية تماثل مرحلة الحضارة الأوروبية . وهكذا كان القلق والإفتعال يشوبان المسرح المصرى . وظلت هذه الشائبة عالقة بحلقات تطوره ، فساده الإضطراب الفكرى والفنى على السواء . إن المسرح المصرى لم يمر بمرحلة يمكن تسميتها بحسم « المرحلة الكلاسيكية » ، ولم يعش مرحلة يمكن الجزم بأنها « المرحلة الرومانسية » ، وهكذا لم تولد من قبل السمات المحددة للدراما المصرية المعاصرة . ثم جاءت مسرحية الراهب لتصنع شيئاً جديداً . . ولأول وهلة ، يمكن المجازفة بأنها ترسى قواعد المسرح الكلاسيكى فى مصر ، فهى تبدو كما لو كانت شديدة الكلاسيكية : المراحل الثلاث للصراع الدرامى ، التى يمكن أن تبدأ بموقف أبا نوفر

المتشدد من غرام فيلامينة ، فالموقف المتهادن مع غرامه بمارتا واعترافه لآريوس ولها بهذا الحب ، فالموقف الأخير من فدائه لمارتا رغم حبه اليائس . ويمكن أن تبدأ المراحل الكلاسيكية الثلاث على وجه آخر: التحضير لعشية الثورة ، فأخبار إنتصارها ، فأنباء الهزيمة. ويمكن أن تكون المراحل الثلاث فى الصورة التالية: آخيل — الرومانى — يتبوأ قيادة الثورة المصرية ، آخيل — القائد الثورى — ممزق القلب والعقل بين روما ومصر ،مصرع آخيل على عتبات العرش الفرعونى . وفى جميع هذه الأشكال للمراحل « الكلاسيكية » الثلاث ، يبدأ الصراع الدرامى وئيداً، ثم يشتد فى قمة وسطى بين البداية والنهاية. وليست هذه الظاهرة وحدها توحى بالنمط الكلاسيكى للدراما . فالشكل البطولى لأبا نوفر يقترب من حيث المظهر من الشكل الكلاسيكى للبطولة ، البطولة المأساوية للفرد حين يقف عاجزاً فى النهاية : أبا نوفر يقود ثورة شعب . . هو يرسم خطط القتال .. هو يستقبل لعنة الكنيسة ، هو الراهب يعشق مارتا الراقصة .. هو يصم أذنيه عن خبرات آخيل والقواد الرومان ، ونداءات الجميع لإنقاذ فيلامينة وفاوستينا .. يصم أذنيه، وينفذ ما يراه هو ، ما تخططه عصاه على الرمال . هو يصرخ فى شبيو الصغير رسول دقيانوس ، بأنه لم يبعث به للمساومة على فاوستينا ، وإنما على أبا نوفر ، ويجيب الفتى بأنه لو كان هناك عشرة من هذا الراهب العجيب،لما تسلط الرومان على المصريين.وأخيراً هو بعينه الذى يقدم نفسه طواعية —رغم معارضة الجميع— لفداء راقصة الإسكندرية .

لو أضفنا هذا الشكل الكلاسيكى للبطولة الدرامية إلى التقسيم الكلاسيكى لمراحل الصراع الدرامى، لتسرعنا فى القول بأن الفنان لم يضف جديداً ، فقد تخير الإطار الكلاسيكى القديم بناء فنياً لهذه الدراما . ولكننا لو تحسسنا الخيوط الفكرية الناسجة للمسرحية ، سوف نكتشف أن الخيوط الفنية المرافقة لها تبنى مسرحاً

يختلف فى جوهره ومبناه عن المسرح الكلاسيكى. ولئن كانت «أهل الكهف» هى مأساة الزمن و « إيزيس » هى مأساة الصراع بين الخير والشر عند توفيق الحكيم ، فإن «الراهب» تتناول قضية أخرى مختلفة تماماً . . قضية كبيرة أشار إليها الضابط المصرى أبيب فى نهاية الفصل الثالث ، على أثر استرداد مارتا وانتحار أبا نوفر . قال أبيب :« لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب » !

ولا بد من جلاء العلاقة بين مارتا وأبا نوفر ، حتى يمكننا أن نستنير باكتشاف رمزيتهما فى العثور على محتوى بقية الرموز والشخصيات . والعلاقة بين الإثنين لا يفسرها الصراع الظاهرى للتناقضات التقليدية بين رجل الدين والغانية ، أو بين الواقع الإنسانى والشخصية المثالية . . هذا الموضوع القديم فى الفن ، الذى سبقت معالجته على أيدى أدباء كبار كتشيكوف وأناتول فرانس وسومرست موم . فالراهب عند تشيكوف يغادر ديره فى جولة استكشافية لـ « العالم »، ويعود إلى زملائه يروى لهم الأقاصيص عما شاهده من متاع الدنيا ومباهج الحياة فى المدينة، ويركز بغير وعى على روعة اللذة والخطيئة كما يمارسها البشر . وفى صباح اليوم التالى تفاجأ أبهاء الدير وجدرانه بفرار الرهبان جميعاً . أما الراهب المصرى عند أناتول فرانس ، فيوفده الدير إلى الإسكندرية فى مهمة شاقة هى إقناع غانية المدينة « تاييس » بهجران حياة البشر ، والعودة بها إلى حظيرة الله . ويصل الراهب إلى مكان تاييس، فتستقبله بكل ما لديها من إغواء وفتنة ،فيتجاهل الراهب محاولتها المثيرة ، وينجح فى جذبها إلى الملكوت، بأن تتخلى تاييس عن مباذل حياتها ، وتتبع الراهب إلى دير الراهبات . على أن الراهب ، رغم نجاحه الباهر فى أداء رسالته ، كان يعانى صراعاً مريراً فى أعماقه التى كثيراً ما غلت بشهوة الحياة ، بينما كانت يداه تمتدان إلى تاييس ترفعانها من خضم هذه الشهوة . وفى الطريق إلى الدير ، كان الصراع بداخل الرجل قد

بلغ قمته ؛ فتهاوت قواه عنـد قدمى تاييس وهو ينشج بالنحيب : أنا أحبك ، أحبك ، أحبك . وفى اللحظة التى وصلت إلى أحضان المسيح فى دير الراهبات كانت أنفاس الراهب الذى هداها تعانق الشيطان فى أعماق الجحيم . وفى قصة « الأمطار » لموم يقضى المبشر المسيحى طوال رحلته ، يبذل الجهـود مع سادى طومسون ، البغى القاطنة أسفل النزل الذى يقيم فيه ، كى تقلع عن مظـاهر العربدة التى تعيشها . ومع بزوغ الفجر فى أحد الأيام ، يشاهد أهل المقاطعة جثة المبشر طافية على وجه البحيرة . ويذهب الطبيب صديق المبشر إلى مس طومسون ليسألها عما تعرفه عن المبشر الذى تغيب الليـلة كلها فى غرفتها ، فتجيب بجرأة غريبة : أنتم الرجال كلـكم من معدن واحد ، كلـكم خنازير .. خنازير .. هل فهمت ؟ ويدرك الطبيب على الفور سر انتحار صديقه المبشر !

إن أبانوفر ومارتا فى مسرحية لويس عوض ، يلتقيان مع نماذج تشيكوف وموم وأناتول فرانس ، فى القشرة الخارجية ، أو قل فى الجـــوهر الإنسانى ومقومات الحياة البشرية لهذه النماذج . ولـكن هذا الجوهر وتلك المقومات لا تخدعنا عن الطبيعة الرمزية لمارتا وأبانوفر . الطبيعة التى ألمح إليها « أبيب » حين همس لنا « لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب » ! فانبدأ إذن متسائلين : ماذا عرف الراهب ، وماذا عرفت مارتا مما لم يعرفه الراهب ؟

مع رفـع الستار عن الفصل الأول ، تتركز أبصارنا على قصة حب بين الضابط الرومانى ارمان ، والوصيفة المصرية فيلامينة . ومشكلة هذا الحب واضحة فالقانون الـكنسى يحرم القلبين الخافقين من تتويج علاقتهما بالزواج ، « فالمجمع المقدس منقسم على نفسه . غبطـة البطريرك ومعه أقلية يرى منع المسيحيين من الزواج بالوثنيين على الاطلاق ، ولـكن الراهب ابا نوفر أثار ضجـة وخرج من الاجتماع صائحاً : هذا ضد الوطن ! هـذا ضد الوطن » (ص ١٢) ونحن نضع

أيدينا ، بهذه الكلمات ، على اولى السمات الرامزة إلى شخصية هذا الراهب الغريب . وكلما تابعنا قصة هذين العاشقين ، ازددنا معرفة بهذه السمات. والفنان لا يعطى هذا التتابع طابعاً كلاسياً فيتوقف بنا عند قلق الحبيبين على مصير غرامهما لينتقل إلى مشهد آخر يضىء بعضاً من ملامح الشخصية الثانية : مارتا راقصة الاسكندرية .. إن فاوستينا زوجة الوالى آخيل تأمر بمنعها من الرقص فى حفلة الليلة فتخاطب كبيرة كاهنات الربة إيزيس « لا .. لا ياهاتور ، هى تعيش على السحر الأسود . الرعاع يسجدون أمامها. السادة يقبلون أقدامها . حتى نبلاء الرومان يتركون زوجاتهم ويشربون الخمر فى حذائها ، إنها امرأة خطرة » (ص ١٦) ولا تجد هاتور ماتجيب به سوى أن « مارتا بنت طيبة توزع أموالها على الفقراء » (ص ١٧) ولسنا نستطيع القول إن عداء فاوستينا للراقصة المسيحية ، هو حرصها على الفضيلة ، أو على أموال مارتا ، أو غيرتها من المرضى الذين تشفيهم هذه المرأة « الخطرة ». إن زوجة الوالى الرومانية تفسر لنا مبالغتها فى الأمر بنفى مارتا من البلاد ، وبالغائها الدعوة التى وجهت إلى مدير جامعة الاسكندرية لحضور الحفل وقولها « سنعلم هذا المشاغب كيف يزعج مولانا الأمبراطور بالعرائض ويطالب بمجلس تشريعى فى الاسكندرية » (ص ١٧) وفاوستينا هى الوجه الآخر لروستيكان ، القائد الرومانى لحامية الاسكندرية، الذى يطالب فى نفس اللحظة باعتقال أبانوفر. وكلاهما يمثل الوجه الرسمى للامبراطورية الرومانية فى فرض سلطانها على مصر . والمؤلف هنا يتخير شخوصاً نموذجية فى لحظة نموذجية من لحظات تطور الدراما . فنحن نواجه فى اللحظة التالية منظراً جديداً ، الوالى الرومانى آخيل - زوج فاوستينا - يتبنى الحركة الثورية فى مصر إبان تفكك أوصال الامبراطورية فى بقية الأمصار . . . يقول آخيل لنفسه : « الخطة منسقة تماماً ، الكل يهبون فى وقت واحد ، جوليان فى قرطاجنة ، وكابوا فى موريتانيا ، وخمسون من قبائل البربر والطوارق تتحرك من الصحراء

وتناوش الرومان فى جبال أوراس وأطلس » (ص ١٣) . هذا التناقض بين ولاة الامبراطورية من جانب والامبراطور من جانب آخر ، بين المجتمع العبودى وتباشير المجتمع الاقطاعى، هى التى تمثلت فى التناقض بين آخيل وزوجته، والالتقاء بين آخيل – أو دومتيوس دومتيان – والراهب أبانوفر والنبيل المصرى مانيتون والضابطان أبيب وفيلامون وغـيرهم من المصريين الثائرين على روما .

أقول ان الـكاتب وفق إلى أبعد الحدود فى اختيار هذه الشخيات واللحظات النموذجية ، لأن هذا الاختيار نجح فى تفسير أزمـة الامبراطورية بأن نظامها الاجتماعى لم يعد يواكب التطور . وان حـركات تمـرد العبيد اصبحت تشكل خطراً على الامبراطورية كلها، وان تبنى الولاة الرومان للثورات الاستقلالية فى ولاياتهم لم يـكن تطوعاً شخصياً من جانبهم وإنما كان إقراراً لواقع جديد يلتقى مع مصالحهم الشخصية ، وان تناقضت مع مصالح الامبراطورية كـكل . وقد نجح أيضاً فى تبيان مدى التحالف بين القواد الرومان والنبلاء المصريين ، حين صرخ مانيتون « لا يحرر مصر إلا المصريون » (ص ٣٣) . وما الذبذبة بين هذا الشعار وكلمات النبيل المصرى بعدئذ « نحن فى خدمة الامبراطور، نحن خدام روما ، كلنا أخوة » إلا تعبيراً اصيلا عن طبيعة الثورة المصرية وقتذاك. طبيعتها من حيث تمثلها الاجتماعى ، وأية مصالح مباشرة يرتبط بها كفاح الشعب ، الشعب الذى يصفه قادة الثورة انفسهم بالرعاع والغوغاء . لقـد تبوأ الفنان ذروة عالية من النجاح فى اختيار شخوصه وتحديده لطليعتها براهبين مسيحيين – أبانوفر وآريوس – وراقصة مصرية تمـارس البغاء وتطعم الفقـراء وتشفى المرضى ، هى مارتا . وبلغ هـذا التحديد أهميته القصوى بالمقابلة الرائعة بين هذا النماذج ،وموقف البطريرك والـكنيسة . هنا يفيد التقابل فى ان مسوح الرهبان التى ارتداها أبانوفر وآريوس لم تـكن تمثل مسيحية الـكنيسة على

الاطلاق . فالبطريرك الذى أفتى بأن الانجيل يمنع زواج المسيحين من اصحاب الديانات الوثنية ، هو نفسه الذى صاح بأن الانجيل يقول : لا تقاوموا الشر بالشر . من ضربك على خدك الأيمن فأدر له الأيسر . من سخرك ميلا فأمض معه ميلين . مملكتكم ليست فى هذا العالم . باركوا لا عنيكم ، احبوا مبغضيكم — إلى بقية الأفكار المسيحية التى لم تكن أبداً لواء ثورياً التفت حـــوله عبيد الأمبراطورية . . بل كان تفكيراً راجعياً مناهضاً لثورات العبيد . لذلك كان رأى أبانوفر فى تحريم زواج المسيحيين بالوثنيين بأنه اجراء غير وطنى، وارتباطه مع الراهب الشاب آريوس بالحركة الثورية المصرية .. كان ذلك تعبيراً عـن مسيحية جديدة لا علاقة لها بالكنيسة إلا من حيث المظهر . بل إن هذه العلاقة تعرضت — فى المستوى السياسى — للعنة أبا نوفر ، ومن يحمل السلاح وراءه . وفى المستوى الفكرى ، دعت الكنيسة رسمياً ما يقوله الراهب الشاب من افكار تقدمية حول المسيح ، بأنه « بدعة آريوس » . وهكذا كانت مسيحية « مصر » هى التى يحمل لواءها ابانوفر .

أما اختيار المؤلف للحظة « عشية الثورة » فكان اختياراً فنياً حاذقاً افصح عن مـدى الاضطراب الذى تعانيه السلطة مما آلت إليه من تفسخ ، فتطـالب فاوستينا بنفى مارتا ، وروستيكان باعتقال ابا نوفر ، فى نفس الوقت الذى يوقع فيه آخيل امراً باعتقال روستيكان مع ثمانية وثلاثين شخصاً من المدعوين إلى حفلة الليلة. لقد كانت مصر حبلى بالثورة : تفاقمت الأزمة بين آخيل ودقيانوس ، وبين ابانوفر والكنيسة ، ورغم ان البلاد ممزقة إلى خمسين شيعة وشيعة وكل شيعة لا تثق فى الأخرى كما يردد مانيتون ، إلا أنه يكمل «والكل يكرهون الرومان» (ص ٣٥) : وهناك التراث الثورى للحركة الاستقلالية .. أما مانيتون فإنه لا ينسى « حتى معابد الآلهة المصرية القويمة لم تسلم من الدمار ، ربطوا خيولهم

فى معبد بتاح الـكبير ، وبعد ان حرقوا معبد إيزيس ، اجلسوا على هيكل الربة العظيمة بغيا قبرصيه عارية كما ولدتها أمها ، وقدموا لها القرابين وهم يقهقهـون ويسخرون » (ص ٢٠)

ولـكن بأى منهج تعبيرى رسم لويس عوض شخوصة وأحداثه ؟ قلت أن تناول قضايا الفـكر بالتعبير الدرامى ، ليس بالشىء اليسير ، وإنمـا هو عملية غاية فى التعقيد ، إذ ان الفنان مطالب بألا يفقدمسرحه روعة الحياةإذا استحالت نماذجه البشرية إلى رموز وتجـــريدات تقرب بنا من عالم الرياضيات ، وتبعد بنـا عن عالم البشر . ولا شك أن المسرح المعاصر مطالب أيضاً بألا يذيب الحواجز بين خشبة المسرح والجمهور كما يقول بريخت ، أىأن التصاقه بالمشكلات الفـكرية التصاقاً حميما وبعده عن الإغراق فى تفاصيل الحياة اليومية ، ينبغى أن يتبلور فى مسافة موضوعية بين خشبة المسرح وقضاياها من جانب ، وجمهورها فى الجانب الآخر . لأن الاستغراق القديم فى الجزئيات الصغيرة لحياة الإنسان العادية أو التقليدية ، ألغت المسافة بين الجمهور والمسرح ، وأصبح المشاهد للفن المسرحى ، يعيش مشكلاته الصغيرة تلك فى البيت والشارع والعمل ، والمسرح أيضاً ، ولذا ضاقت آفاق رؤيته الموضوعية للأشياء ، الرؤية الـكبيرة العميقة التى تبلور همومنا وتفاهاتنا فى قضايا فـكرية محددة تستلزم من المسرح بإمكانياته المحدودة أن يجدد منهجه فى التعبير .

ومن هنا كان الأمر شاقاً عسيراً للغاية أمام الـكاتب المسرحى المعاصر ، وهو يصوغ قضاياه ذات الطابع الرمزى أو التجريدى ، فى قوالب إنسانية حية من شخوص وتجارب وأحداث ، تصطخب بالقضية الفـكرية المعروضة ، والحياة العادية للبشر فى آن واحد .

ولقد آثر مؤلف « الراهب » ألا يحيل عمله الفنى إلى رموز وتجريدات

تقرب من المعميات . بل راح ينسج لها الإطار الطبيعى للشخصيات والتجارب الإنسانية . فأبانوفر شخصية حية ، تضطرب داخلها تناقضات إنسانية عديدة . هو راهب زميل لراهب تشيكوف ، وراهب أناتول فرانس ، وقسيس موم ، تدور فى أعماقه دوامة هائلة من الصراع بين الواقع الإنسانى والشخصية المثالية . والواقع الإنسانى تجسده فتنة الفانية اللعوب مارتا ، حين دخلت تتثنى كالأفعى أمام آخيل تطلب إليه التدخل بشأن قرار زوجته بمنعها من الرقص فى حفلة الليلة ، ويتجسد هذا الواقع أيضاً فى حيرته بين متطلبات الكنيسة ومتطلبات الحركة الوطنية ، وغرام أرمان وفيلامينة . تمكن الفنان من أن يكسو هذه الشخصية بردائها الإنسانى، ولكن من الداخل . أجل، لقد تجلت براعة مؤلف «الراهب» فى تعميقه ملامح هذه الشخصية من الداخل، فنراه فى الفصل الأول يكتفى بتصوير عدة زوايا من حياة هذا الإنسان ، كموقفه من زواج أرمان وفلامينة ، وشعوره لحظة لقائه بالأمير قسطنطين ، وإحساسه بالخطوات الإيقاعية للراقصة مارثا ، ومرافقته للراهب آريوس ، كل ذلك أسهم فى إيضاح التكوين الداخلى لشخصية أبانوفر . وربما كان هذا المنهج التعبيرى ناجحاً فى تصـــويره لهذه الشخصية الإنسانية بالذات ، لأن الاكتفاء بإكسابها السمات الإنسانية من الداخل ، يتفق مع المتطلبات الرمزية الكبيرة لأبانوفر . إلا أن شخصيات أخرى ، كآخيل ومانيتون وأبيب وفيلامون ، ليست لهـا الأهمية الرمزية التى تتناسب مع هذا المنهج فى التعبير الدرامى. فقد اتسم أغلبها بصفات الشخصية الباهتة ، كما تبلورت هذه السمة فى جنوح المؤلف إلى الإعتماد المطلق على الفقرات القصيرة ، حتى لو تسبب ذلك فى أن يكون الحوار مجرد وسيلة إيضاح لخبر من الأخبار أو حدث من الأحداث . هكذا نقلت إلينا أنباء الملكة هيلانة مع مقدم إبنها ولى العهد قسطنطين الذى قال أنها تعيش وحيدة مع أحزانها فى قصرها الصغير على ضفاف البسفور ، ودار الحوار التالى :

مانيتون : تبكى بيتها المحطم

فريسكا : وتلعن تيودورا التى اغتصبت مكانها

رامون : تتأسى بالمجد الغابر

مانيتون : وتحلم بالمستقبل الغامض (ص ٢٢)

ومثل آخر حين راح الجميع يذكرون مآسى الثورات الماضية :

مانيتون : مازلت أذكر هذه المدينة الحزينة ، وجنود ثيودوث المخمورة بالدم والنبيذ تملأ الشوارع .

فيلامون : تذبح الشيوخ والنساء .

مانيتون : تحمل الأطفال على الحراب ، وكأنها تحمل الأعلام

فيلامون : تضرم النار فى الكنائس والأديرة (ص ٣٠)

والصيغة الخبرية ليست حراماً على الدراما ، إذا ارتفعت إلى مستوى الضرورة ، كما نطالع صوراً منها فى الفصل الثانى . ولكنها تصبح شيئاً شائهاً إذا تجمدت فى قالب تقريرى يفتعل الحوار ، بتقسيم الخبر أو الحدث على ألسنة بعض الشخوص ، فلا تتضح لنا أشكال انفعالاتهم وتبهت ملامح التجربة الإنسانية ، ويهبط المستوى الدرامى للحدث . إن آخيل يقدم إلينا نفسه قائلا : آخيل يحكم بقانون واحد ، حرية العقيدة للجميع ، حرية العبادة للجميع ، العدل والمساواة للجميع (ص ٢١) ونحن ندرك عدالته وإيمانه بالحرية والمساواة من الأحداث القادمة . أما أبانوفر ، فنحن نكتشف حقيقته منذ البداية . فالمرحلة التاريخية التى ظهر فيها هى مرحلة القهر اليونانى لمصر القبطية . وليست مصادفة إذن أن يكون قائد الثورة الحقيقى راهباً قبطياً ، والفكرة المسيحية ليست هى التى تحارب الرومان ، ولذلك فمسيحية الراهب هى مسيحية مصر ، لا مسيحية

البطريرك أو الكنيسة . ولما كانت الثورة ، هى ثورة مصر المسيحية ، كان أبانوفر ، الراهب القبطى الثائر ، هو مصر الثورة . مصر الثورة التى سبق أن عبرت عن نفسها فى إحدى مراحل الحركة القومية فى أعمال محفوظ وعادل كامل ، نعود اليوم لتعبر عن نفسها فى راهب لويس عوض ، فى مرحلة جديدة تختلف عن الماضى . أبانوفر هو مصر الثورة ، مصر المسيحية الثائرة على روما الوثنية القاهرة ، مصر آريوس الذى لا يجد غضاضة فى تطوير كلمات المسيح « ما جئت لألقى سلاماً ، بل سيفاً » (ص ٢٨) التى قالها الإنجيل بشأن ما قد يحدث بين الابن المسيحى والأب الوثنى ، أو بين البنت المسيحية والأم الوثنية ، يقولها اليوم آريوس مستهدفاً شيئاً آخر ، وهذا هو سر العلاقة الوثيقة بين أبانوفر وآريوس ، بين مصر الثورة والفكر التقدمى . من هذه الزاوية نتابع تطور شخصية الراهب : فثوريته ليست هى ثورية فرد ، إنها ثورية مصر ، حتى لا نشك فى رمزية أبانوفر إذا تعارضت داخله مصر الثورة مع الشخصية الإنسانية ، وإذا حافظت مصر الثورة على جوهرها المتقدم الذى قد يختلف مع جوهر الأفراد حسب ظروفهم الذاتية .

أبانوفر هو مصر الثورة ، ولذا كان لقاؤه مع قسطنطين ومارتا عند آخيل لقاءاً هاماً . فهذا الأمير هو ولى العهد إبن هيلانة المصرية ، والنظرات الوالهة التى تشتعل بها عينا مارتا وهى تراه ، سوف نعثر على دلالتها فيما بعد . فليست هذه الراقصة المسيحية المصرية مجرد بغى مجنونة بالفن والرجال كما تقول هاتور ، فهى تقوم بفعال غريبة عن المألوف من الراقصات ، والمدينة كلها تنسج حولها الأساطير : كيف تدخل الأكواخ فى الظلام ، وتترك لأهله زاد النهار ، كيف تشفى المرضى ، كيف جعلت الرعاع يسجدون لها . هل هى ساحرة يجب نفيها من البلاد ، كما طلبت فاوستينا ؟ لقد رآها أبانوفر فانتابه دوار ، وأخذ يهذى محملقاً فى سقف ديوان الوالى ونقوشه : « أرى حمامة سوداء ، قادمة من المشرق ،

من معبد الشمس ظمآنة ، رفرفت على وجه المياه ، سقطت فى البركة المقدسة ، خرجت منها بيضاء ناصعة ، كثلوج الجبال ، كالروح القدس . حطت على مذبح الرب لا تبرحه تغنى أنا القربان ! أنا القربان » (ص ٤٠) فاذا انتهى أبا نوفر ، جثت مارتا على ركبتيها ، وهى تتمتم فى خشوع «آمين . آمين» والجميع لا يفهمون شيئاً مما يرون ، فيقول أحدهم « الويل لنا من الكهان » . ولا ريب أنه مشهد غريب حقاً لو كان الأمر هذياناً فى هذيان ، ولكنه يصبح مشهداً رمزياً عميق الدلالة إذا ارتبط فى أذهاننا بأن أبا نوفر هو مصر الثورة ، وأن مارتا ليست راقصة مجنونة أو ساحرة ، كما تؤكد لنا أحداث الفصلين الثانى والثالث .

إن الفصل الأول هو « الفرشة » الرمزية للدراما ، كى لا نفتقد رمزيتها فى تطور الجوانب الإنسانية للشخصيات والحوادث . إن مسيحية آخيل وتبنيه لثورة المصريين ، وخروج أبا نوفر عن طاعة الكنيسة ، وحمله السلاح ، وذبذبة مانيتون بين خدمة روما والولاء لمصر ، جميعها رموز نابضة بالحياة الإنسانية ، تخصص الفصل الأول فى تأكيد الجانب الرمزى منها ، لأنه الجانب الأكبر من ناحية ، وحتى لا نستشعر تناقضاً سطحياً فيما إذا تعارضت رمزيتها مع الجانب الإنسانى . والفصل الأول هو تقديم ناضج للشخصيات الرئيسية ، ولجسم المسرحية (الثورة) ، وهو صورة كبيرة لتفكك الإمبراطورية أوضحت التناقضات فى صفوف الرومان ، ونوعيتها فى صفوف المصريين ، وبينت عـــلاقة المسيحية بالأمبراطورية ، وكانت التنقلات السريعة المتتابعة من قلق أرمان وفيلامينة على مصير غرامهما ، إلى أوامر فاوستينا وروستيكان المعـــادية للثورة ، إلى اجتماع أبا نوفر وآخيل عشية الثورة ، إلى مصرع روستيكان فى نهاية الفصل . كانت هذه الحركات الدرامية النشيطة داخل الفصـــل الأول ، تسويداً لمنهج المسرح الحديث فى الإفلات من قيود الزمن التى ولدت فى الدراما الأوروبية عقب انهيار الوحدات الأرسطيه الثلاث . واعتمد المؤلف فى سبيل ذلك على الفقرات القصيرة

غالباً ، مما ينزع عن المسرحية أى رداء كلاسى ، قد يبدو للنظرة الأولى . ولا يخدعنا فى « الراهب » إذن ، تقسيم الفنان لها إلى ثلاثة فصول. فلو تجاهلنا هذا التقسيم وما يصحبه من إيهام بأننا إزاء تطور كلاسيكى للصراع الدرامى ، لرأينا أمامنا هيكلا درامياً حديثاً ، تأسست أبنيته على الوحدات الزمنية القصيرة ، التى لا ترسم الشخصية المسرحية أو الحدث الفنى أو التجربة الإنسانية ، فى تكامل مرحلة زمنية واحدة ، وإنما تنتهج مساراً آخر هو التطور التدريجى البطىء عبر لقطات حية سريعة .

حين ينزل الستار على الضجة التى أثارها مصرع روستيكان ، نحس ارتياحاً عميقاً لأولى تباشير الثورة . فما أن يرتفع ثانية عن الفصل الثانى حتى يكون المسرح والمشاهد معاً ، مهيئين لاستقبال الثورة . والفصل الثانى بانوراما هائلة لقضية الفنان الـكبرى ، فى عرضها للمحور الرئيسى للمأساة . إن ابا نوفر – مثلا – يبلغ مرحلة التكامل من ثلاث زوايا : ١– كشخصية إنسانية تعانى صراعاً بين الواقع والمثال ٢– كشخصية فنيـة رامزة إلى مصر الثورة . ٣ – كنموذج نمطى للبطولة التراجيدية .

والمؤلف يستخدم منهجاً تعبيرياً واحداً طوال الدراما . الفصل الثانى يبدأ بالقواد الرومان ، يفاوضون انفسهم على التسليم بالأمر . ومهما اختلفت آرؤهم حول هذا الموقف ، فإن سويروس يعبر عن الهدف النهائى حين يجهر برأيه «لن أحارب من أجل حكم الأغوات فى إمبراطورية المشرق » (ص٤٥) . ولـكن المؤلف يعمد إلى افتعال الحوار وتجزئة الصورة على ألسنة الشخوص هـكذا :

سويروس : الطاغية قضى على الجمهورية

دويوجين : وحطم السيناتو

سويروس : وصادر حريات الرومان (ص٤٥)

حين يعتمد الكاتب على هذه الوسيلة تبهت إنسانية الشخوص وتجمد اللقطة الدرامية ، بينما للفنان كل الحق فى تقديم صورة كاملة على لسان شخصية واحدة إذا اضطر إلى ذلك ، لانعدام الحاجة إلى تجسيد هذه الصورة فى حركة درامية على خشبة المسرح ، تماما كما حدث من المؤلف مع شخصية دقيانوس ، إذ نراه يكتفى بكلمات ديوجين (ص ٤٧) : « لا .. لاأنتم لاتفهمون دقيانوس .. كل مايشغله هو السلطة . هو يقدم القرابين لجوبيتر وآلهة روما إرضاء للرومان ، وهو يتغاضى عن مفاسد المسيحيين إرضاء لعبيد الامبراطورية ، ولكنه فى قرارة نفسه لايقدس إلا شيئاً واحداً هو دقيانوس .. هو هادىء المظهر .. هو لايأخذ بالعنف مايستطيع أن يأخذه باللين ، ولكنه أضرى من النمر إذا وجد مقاومة فعالة . وكلما أراد أن يبطش بأحد كلف مكسيميان أو جاليريوس بتدبير المذابح والاغتيالات ، ثم يتدخل هو كالأب الرحيم ليصلح ما أفسده صاحباه . هكذا انتهى هذا العبد الدلاس إلى عرش الإمبراطورية ». هذه صورة ناجحة رغم اتباعها منهج المؤلف فى تصوير شخصيته من الداخل ، ورغم أن خطواتها تخلو تماماً من أية حركة درامية من خلال الأحداث . ان نجاحها يرجع إلى غياب الشخصية نفسها عن مسرح الأحداث ، والوحدة والتكامل الطبيعى الذى لم يفتقد بحوار مفتعل ، يبهت الصورة والشخوص والحدث الدرامى . على غير مانرى فى الحوار الحى الذى دار بين الجنود حين بلغتهم أخبار الثورة ؛ فقال أحدهم أنه مع روفيه المصرية ، وقال آخر أنه مع نفسه وقال ثالث أنه مع الجميع ، ولكى يضفى الفنان عليهم ملامح الشخصيات الإنسانية ، ادار هذا الحوار البارع بين أحدهم وآخر يمارس العلاقة العاطفية مع خمسة نساء فى وقت واحد (٥٠) :

ماريا غاليه عليه

صوفية بنت طرية

روزينة حلوة سمينة

خرستينه خيرهاعلينا

ياسمينة شاويش المينا

عكست هذه الصورة الرائعة حالة البلبلة عند الجنود ، والفارق الكيفي بين هذه الفئة الاجتماعية ، وبين القواد الكبار الذين يقفون إلى جانب آخيل لحمايته من الذئاب المصريين . هاتان القطعتان المتقابلتان ، تليهما مباشرة مقابلة جديدة بين موقف البطريرك وموقف أبا نوفر ، بين مسيحية الكنيسة ومسيحية مصر بل اقول بين الفكرة المسيحية والفكرة المصرية ، بين مصر النائمة في هدوء ومصر الثورة . يزف فيلامون نبأ البطريرك (ص ٥٢) : « لما رأى جموع المصريين تحمل السلاح وتخرج عن طاعته ، ثاروصرخ بأعلى صوته فى الهيكل : « هذا من عمل يا أبا نوفر .. عليك اللعنة يا أبا نوفر .. لن تدخل الملكوت يا أبا نوفر » .. والحق أن هذا الملكوت ليس هو مايبتغيه أبا نوفر ، الذى يصيح حالما يسمع كلام البطريرك : « كل مصرى يفدى مصر بدمه يدخل الملكوت» (ص٥٣) . إن ملكوت «مصر الثورة » يختلف تماماً عن ملكوت « الفكرة المسيحية » التى وصفها آريوس بروعة حين قال : « أبونا البطريرك يهذى ! يريد أن يخرج الرومان بالصوم والصلاة ! سمعته مرة يقول: الله وحده سيرسل ضرباته ويطهر منهم البلاد ، وما علينا إلا أن نبتهل وننتظر مشيئة الله. وحين سألته : لماذا لم يرسل الله عليهم ضرباته حتى الآن ؟ نظر إلى فى ارتياب وقال : أتحاكم الله ياآريوس ؟ لو لم نكن خطاة مثل الرومان ياولدى لخلصنا الله من شرهم منذ بعيد» (ص٥٣) .. لكن مصر الثورة لها رأى آخر، يعلق أبا نوفر «لكنه ينسى أننا

إحدى هذه الضربات التي يرسلها الله على الرومان . بالخطاة يضرب الخطاة ! الله السلام يأذن بالحرب ! الله الفضيل يأذن بالرذيلة ! الله الرحيم يترك الوحوش الكاسرة هذه عدالة الله ، يعاقبنا في الأرض والسماء . لاتفكر كثيراً . وإلا وقعت في الحيرة الكبرى : الكامل .. كيف يخلق الناقص ؟ الخير .. كيف يخلق الشر ؟ مرة سمعت راهباً في مثل سنك يقول : من يرى الشر ويستطيع أن يزيله ولا يزيله فهو شرير ، سمعتة يهذى قائلاً : الله .. لماذا لايزيل الشر ؟ أهو ناقص في الخير ؟ أهو ناقص في القوة ؟ قلت اهدأ يابني .. لحكمة خلق الله الشر .. لحكمة ترك إبليس يعبث في الوجود . أتعرف بماذا أجاب ؟ قال : إذن هو يلعب بنا .. إذن نحن دمى نتحرك على مسرحه وهو يحرك الخيوط . قلت : لا . لا .. الله يتعذب معنا لأنه فينا . قال: إذن هو الخالق والممثل والمشاهد . قلت : لاتفكر كثيراً .. العقل ليس نوراً يهدى ، العقل ضباب يتوه فيه الأحياء ، الايمان هو كل شيء .. الله في قلبك . إتبع قلبك يا آريوس . أنا اقاتل بالايمان . والبطريرك يسالم بالايمان . أحدنا سيذهب إلى الجحيم .. ربما كلانا . هيا بنا إلى القتال . لا تضيعوا الوقت .. إلى القتال » (٥٢ و ٥٤) هذا لسان مصر الثورة ، أجاد الفنان صياغتها في شخصية أبانوفر ، الذى يصطنع لنفسه ملكوتاً خاصاً لمن يفتدى مصر ، أبانوفر .. رجل الدين الثائر على أغلال الدين ، رجل الله الذى يناقش الله ، الراهب الذى تضطرم أعماقه بالقلق وتغلى بكل متناقضات مصر الثورة

أما الشخصية الإنسانية لأبانوفر فينهج المؤلف في تخطيطها منهج التقابل منذ اللحظة الأولى .. منذ هربت فيلامينة مع حبيبها الضابط الرومانى المتواطىء مع دقيانوس ، ويومها أصر أبانوفر على دمغها بالخيانة ، لأن هذه هى العدالة ، وكان يريد أن يصرخ أنها مصر الثورة التى إذا أمسكت بفيلامينة المصرية . . صاح أبا نوفر بأنها خائنه . وتجيب الفتاة العاشقة (ص ٧٧ و ١٨) : « أنت تسمى هذا خيانة ، متى كان الحب جريمة . . أنا لا أفهم في القتال . مصر .

روما . مصر . روما . . كل هذا لا يعنينى ، بعد أن هربنا ، اختبأنا فى الكنيسة أرمان قبل الصليب ، تناول الأسرار المقدسة ، تزوجنا أمام الكاهن ، كنا نحلم بالأطفال ، بأسرة سعيدة . بيتى هو عشى . . مملكتى . . وطنى . . رومانى مصرى — ماذا يهم ؟ هو إنسان ، هو حبيبى ، وهو يحبنى . . وهذا يكفى ، يكفى ، يكفى ، يكفى . . . إفعل ماتشاء ، سأقف أمام الشعب وأصرخ بأعلى صوتى : نعم . اقتلونى . أنا مجرمة . . وجريمتى هى الحب» وجريمة الحب هذه هى مركز التقابل الدرامى بين شخصية أبا نوفر ، الرامزة إلى مصر الثورة وبين شخصيته الإنسانية النابضة بالحياة والحب . فأبا نوفر ، الثائر ، لايرى فيلامينة إلا خائنة للثورة ، وأبا نوفر الإنسان يعتلج قلبه بغرام كبير لمارتا . . فإذا توسلت مارتا إليه من أجل فيلامينة بأن « الحب اعمى » صاح يهذى (ص ٥٦) : « الحب أعمى ، الحب أصم ، الحب أبكم ، الحب لايعى ولا يفهم إلا نفسه . . (يصرخ) هكذا حبى لمصر » . ولعل هذا التعبير يمثل قمة الصراع بين الشخصية الانسانية العاشقة فى صمت . . والشخصية الفنية الرامزة إلى مصر الثورة . أبا نوفر الراهب العاشق ، يبرز لنا بطاقته كإنسان ، منذ تطلع إلى وجة مارتا فى حنان بالغ ، وقال لها (ص ٥٦) :

« مارتا . . عيناك .

مارتا (تحول عنه وجهها) : نعم يا أبا نوفر

أبا نوفر : ملتهبتان . . اكنت تبكين ؟ »

وحين تجيب « لا » نصل بين إيماءة الفنان هذه ، التى عكس فيها التهاب عينى الراهب ، فيما ارتآه فى عينى مارتا ، وبين ما تلاها من إيماءة أبانوفر وهذيانه « إن مابى لاينفع فيه طب ولا يرجى منه شفاء . قلبى . قلبى . هذا جنون . جنون (يحملق فى الفراغ) الشيطان . الشيطان (يكلم آريوس) أنظر . أنظر .

ألا تراه ؟ إنه هنا . . يسبح فى الهواء . هنا يقبع فى اركان الغرفة . هنا يلبد فى السقف . ألا ترى (يمسك عباءته) ههنا . . فى هذه العباءة (مشيراً إلى الباب الذى خرجت منه مارتا) لا ، لا إنه خرج من الباب » (ص ٦٠) « نعم . نعم . ابا نوفر عاشق . . هل سمعت ؟ عاشق . انا عاشق . انا أحب مارتا ، منذ رأيتها فى قصر آخيل . اتذكر كيف رقصت أمام آخيل ؟ (فى تألم) أمام قسطنطين ؟ جسدها . . كن يتلوى كالحية .. الايقاع ، الايقاع .. أتذكر الايقاع ؟ عطرها ايقظ جسدى . . كألف وردة حمراء ، لا ، لا . . كألف حية تلتف حول جسدى تهصره . تهصره . تهصره » (ص ٦٠) فإذا اتيحت له فرصة الانفراد بمارتا ، سارع اليها « تعالى ، اقتربى منى ، دعينى المس جسدك الجميل . . دعينى اتنفس من انفاسك (يأخذها بين ذراعية ويقبل ذراعها فى كل موضع) انت أمرأة مجربة . عرفت الحياة . عرفت رجالا كثيرين . أنا لم أعرف امرأة واحدة . هل تفهمين ، لم اعرف امرأة واحدة » (ص ٨٥) « إنك فى ثياب الرقص اجمل منك فى هـــذه الثياب (يمسك وجهها فى راحتيه لحظة) كالياقوتة الحمراء تشع لهيباً فتوقظ الاحلام الحمراء » (ص ٨٤) « تعالى إلى بلا خطيئة ! بلا خطيئة . . من اجلك اخلع مسوح الرهبان . سنتزوج . آه . الحب ! من قال أن الحب خطيئة » (ص ٨٦) هكذا تستوى أمامنا الشخصية الانسانية فى تطور طبيعى من خلال الصراع الدرامى . إن أبا نوفر يكتشف معنا حقيقة الراهب العاشق مع سؤاله الملتهب لمارتا عما إذا كانت تبكى لأنه « يرى » عينيها ملتهبتين . وتخف مارتا إلى إنقاذ فيلامينة قائلة أن الحب اعمى فتصيب العبارة مكمن الداء فى القلب الخافق بالحب . . ثم يتهاوى عنـد قدمى آريوس « معترفاً » بكل مايضنى ايامه . وانسجمت هذه المقدمات جميعها مع مكاشفته لمارتا بما تغلى به أعماقه ، فانهياره أمام رفضها لهـذه الرغبة . ويصيح ابا نوفر « من قال أن الحب خطيئة ؟ » وينسى أنه اجاب على هذا السئوال من

قبل حين صرخ فى وجــه فيلامينة بأن حبها خيــانة ! ولــكن ، كلا . . انه لم ينس . . لم ينس أبداً ، فالذى صرخ فى وجه فيلامينة هــو مصر الثورة ، أما الذى يتعذب الآن فهو الإنسان العاشق ، الإنسان الذى تبلغ به إنسانيته حــد المساومة : إنقاذ فيلامينة ، مقابل الزواج من مارتا . ولا تصدق مارتا اذنيها ، وهى ترتعد « تعالو إشهدوا . . ابا نوفر الراهب يتمرغ فى الاوحال » فترتفع عيناه إلى السماء « يا إلهى ! ماذا فعلت (كمن يكلم نفسه) أنا خدمت الله . خدمت الناس ، ولا اطلب إلا حقى فى الحياة» (ص ٨٧)

هذا الصراع المشتعل فى نفس أبانوفر ، لا يعبر عنأزدواج أو تناقض فىبناء الشخصية ، وإنما يعبر عن التزاوج بين رمزيتها وإنسانيتها ، عن الطبيعة المكثفة للبطل التراجيدى . والبطولة التراجيدية لأبا نوفر ، ليست هى وحدة الشخصية الفنية مع الشخصية الإنسانية ، ولا هى بطولة « الفرد » التى تتضح فى « الراهب » فيما بعــد . إن أبانوفر ، كبطل تراجيدى ، يــكتسب بطولته من :

١ — اختيار المؤلف لمرحلة تاريخية ساقطة من وعينا تماماً ، وتجسيد أبانوفر بالذات لها — وشخصية الراهب غائبة أيضاً عن أدبنا — هذا التوافق بين المرحلة والشخصية ، اكسب الراهب بطولة « نمطية » فى التعبير عن هــذه المرحلة . . ولئن كانت بطولة « كمال عبد الجواد » فى ثلاثية نجيب محفوظ تؤرخ لجيل المأساة فى الرواية المصرية ، فإن أبانوفر يمثل بطولة تلك المرحلة المأساوية من تاريخ مصر .

٢ — إختيار الفنانلمرحلة ثورية يحدد أكثر فأكثر سمات أبانوفر كبطل تراجيدى ، فالثورة هى المحك الأصيل لبطولة الجماهير ، وهى الصانعة لبطولة

الأفراد أما تفاصيل المرحلة الثورية من انتصارات وقلق وهزيمة ، من انطلاق وبلبلة وفقدان للأمل ، فهى الخالقة للبطولة التراجيدية فى الدراما . وأبانوفر نموذج رائع للذبذبة « الثورية » بكل ما تمليه من حركات الصراع الدرامى ، فى اتجاهات مختلفة ، أو من سرعة وبطء ، كما تتطلب أحداث المسرحية .

٣ — اختيار الكاتب لمنهج التصوير من الداخل كان عاملا أساسياً فى تعميق شخصية أبانوفر تعميقاً مفصلا ، فتبدت لنا المنحنيات والتعاريج والرموز والايماءات العديدة تكثيفاً مركزاً لمعالم الشخصية الجامعة لقضايا العصر الذى نعيش فيه . إن الراهب يحمل لواء القضية القومية كما ينظر إليها الدكتور لويس عوض ، فى نفس الوقت الذى تصطرع فيه المنطقة العربية بشأن هـذه القضية ، والراهب يحمل ضمير عصرنا المعذب بين سلطان القيم القديمة ، والتطلع إلى قيم جديدة ، والراهب أخيراً يحمل جانباً هاماً من جوانب النظرية الشاملة التى يصوغها المؤلف فى هذه الدراما ، والتى تجعل من أبانوفر بطلا تراجيدياً لها .

أما الجانب الآخر فى هذه النظرية ، فيقودنا إلى تتبع هذه الراقصة الغريبة التى فتحت عينا الراهب على رؤياه الموغلة فى الرمزية : حمامة سوداء قادمة من المشرق، من معبد الشمس ، ظمآنة ، رفرفت على وجه المياه، سقطت فى البركة المقدسة .. خرجت منها بيضاء ناصعة . . كثلوج الجبال .. كالروح القدس . . حطت على مذبح الرب لاتبرحه . تغنى أنا القربان . أنا القربان . ولا يفهم الرؤيا أحد ، كلهم يقولون : هذيان . الويل لنا من الكهان . إلا هى . إلا مارتا التى راحت تردد مبهوتة « آمين . آمين » إنها تصوب نظراتها فى تصميم إلى الأمير قسطنطين ، وتقول له: أرى فى عينيك أسراراً عظيمة ، إنك ستغير وجه الدنيا ! هل هى ساحرة إذن كما ظنت فاوستينا ؟ كيف لهذه البغى أن تعطى الفقراء ، وتشفى المرضى ، حتى أنهم ينسجون الأساطير حول دخولها الأكواخ فى الظلام

لتحمل اليهم زاد النهار ؟ وهذه الراقصة ، كيف يسمح لها الراهب بالاشتراك فى قيادة الثورة ؟ — الرعاع لم يسجدوا عند قدميها فحسب كما قالت زوجة الوالى ، بل تبعوها إلى معركة حياة أو موت ، إلى الثورة ، هذه البغى ، هل هى تحب قسطنطين ؟ أم المسيح ؟ أم ماذا ؟

علامات إستفهام كثيرة تثور حول شخصية مارتا ، وتدعنا نرافق المؤلف فى قصته التى كتبها عام ١٩٤٦ باسم « العنقاء » — أو تاريخ حسن مفتاح — ولم تنشر إلى الآن . والعنقاء قصيدة للأب لـكتانتيوس تحكى أسطورة قديمة عن طائر هو العنقاء ، يبنى عشه عند مشرق الشمس بأطايب النباتات التى يجمعها طول العام . وما أن ينتهى من بناء عشه ، حتى يحترق كلاهما تحت وهج أشعة الشمس . ثم يتحول العش والطائر إلى رماد ، وسرعان ما يتحول هو بدوره إلى عنقاء جديدة تجـــوب الأرض من جديد .

والأسطورة — رغم رمزيتها — المفتاح الوحيد للقصة ، بل هى مفتـــاح نظرية لويس عوض بأكملها . والقصة تحـكى أن « حسن مفتاح » سكرتير الحزب الشيوعى ، كاد يجن مع نهاية الدقات الإثنى عشر من اليوم الأربعين لوفاة أحد أصدقائه . فقد طلب اليه هذا الصديق أن يقوم باغتيال صديق آخر لها يشبهه فى السمات والملامح على أن يتم ذلك قبل أن تنتقل روحه من هذا العالم إلى العالم الآخر ، بعد أربعين يوماً من حومانها على وجه الدنيا . لم يجرؤ حسن على تنفيذ هذه الوصية ، رغم أن الصدفة كانت تخلق له اللقاء بعد الآخر مع شبيه صـــديقه الميت ، ولـكنه سرعان ما يهرب منه ، مهما عاودت روح الصديق نذيرها له ، حتى إذا كانت الدقة الثانية عشرة من اليوم الأخير من الأربعين يوماً ، تحولت غرفة حسن إلى عاصفة أسطورية عمها الظلام ، وانفجرت القطة السوداء المحنطة ، وغامت المرآة أمامه بمشاهد مفزعة ، ثم انتهى كل شىء ،

وكان حسن وقتئذ فى علاقة عاطفية مع خطيبته « عايدة علم » ، غير أن ضابط المباحث تمكن من إفساد هذه العلاقة فانتابها الفتور . وفى هذه الاثناء ، تعرف حسن على سيدة مثقفة تهوى الفن هى « مونا ربيع » التقى بها فى معرض للرسم ، ثم تقابلا فى كازينو ، حيث كانت تجلس وحيدة ، بل إن الوحـــدة لم تكن فى جلوسها منفردة ، وإنما كانت خطوطاً حزينة ترتسم على محياها .

وحينما اكتملت شروط الثورة كما تحددها النظرية الماركسية ، رسمت اللجنه المركزية للحزب خطة استيلاء البروليتاريا على السلطة ، وحددت موعد الثورة باليوم والساعة ، وإن ظلت معرفة التوقيت سراً لا يعرفه إلا أعضاء اللجنة المركزية .

وحدد حسن موعداً للقاء مونا فى إحدى الامسيات بشقته . صباح يوم ذلك الموعد ، قام برحلة بحرية مع بعض أصدقائه ، ثم هبت عاصفه أغرقت القارب بمن فيه ، وكان حسن واحداً من الغرقى . وفى المساء وقفت مونا فى شقته تنتظره ، ولكنها لم تستقبل سوى نسمة رقيقة ظلت تلفح وجهها وتعانقه بلمسات هادئة استراحت لها مونا ، ثم غادرت المنزل .

وانطلقت روح حسن وراء ابن عمه سيد قنديل الذى يشبهه إلى درجة المطابقة. وأخـــذت الروح تصارح نفسها : ليس معقولا أن ينتهى حسن ! كيف تنجز الثورة ؟ لا بد من سرقة جسد قنديل وإنقاذ الشعب ، لا بد من قتله وارتداء جسده لتحقيق الثورة . وعثرت الروح على قنديل وسط المياه بقريته النائية فى الصعيد ، فهبطت عليه وراحت تضغط على رأسه حتى ابتلعه اليم ، وخرجت روحه من جسده ، وحلت مكانها روح حسن ، فخرج من المياة ليعيش حياته من جديد .

وقبيل الثورة ، وقع حادث غريب . إذ أتى الى حسن رجل يتشح كله بالسواد، وطلب اليه أن يسدد له حسابه . وحينما استفسر حسن عن ماهية الدين الذى يجب سداده ، فاجأه الرجل الغريب بقوله : إنه جثة قنديل ! وحينما راوغه حسن ، أبرز الرجل المتشح بالسواد من جيبه ورقة اذهلته ، إذ لم تكن سوى « محضر الجلسة » الخاص بموعد الثورة ! وازدادت دهشت حسن حين ألقى الرجل بالورقة فى الفضاء ونفخ فيها ، فاذا هى تحترق فى الهواء وتتساقط رماداً ! واستطاع الرجل بذلك أن يبرهن لحسن على مدى معرفته بأسراره جميعاً. وطلب من حسن تسليم الجثة خلال ثمان وأربعين ساعة ، عند وادى الخفافيش الحمر !

لم يستيقظ حسن من هول المفاجأة إلا عندما جاء اليه ضابط المباحث ، يعرض عليه خدماته إذا أراد الحزب أن يصل إلى السلطة فى اليوم والساعة التى حددها من قبل ، بشرط أن يضمن له منصبه بعد الثورة . غير أن حسن رفض المساومة وقام لفورة بابلاغ اللجنة المركزية بضرورة تغيير الخطة فى الحال .

وفى الليله الأخيرة ، قضى حسن سهرته مع مونا فى الفندق الذى تقيم به حيث كان متعباً للغاية فاستلقى على السرير وجلست هى عند قدميه تغسلهما ، ثم غمرت الغرفة ضياء باهرة تشع بالصفاء والنقاء والطهر . وفى غمرة هذه الهالة المقدسة ، مارسا العلاقة الجنسية ، وهما يستشعران أنهما يؤديان عملا مقدساً .

وفى الموعد المحدد للقائه مع الرجل الغريب ، فى وادى الخفافيش الحمر عند الغروب ، دخل حسن مفتاح الحمام ، وأغلق عليه الباب ، ولأول مرة لاحظ أن المربعات الصينية (القيشانى) فى جدران الحمام كانت مزينة برسوم الخفافيش الحمر ، فأدرك أن هذا حقيقة مكان اللقاء . وإذا برجال المباحث يقتحمون الباب ويفتشون الغرف واحدة واحدة فلا يجدونه . ثم فتحوا باب الحمام ، و وقفوا مشدوهين: فقد كان حسن جثة مدلاة فاقدة الحياة، راسمة علامة المشنقة . وعلى الجدران نقشت رسوم الخافيش الحمر ، وتنتهى القصة .

ودراستنا هذه ليست بصدد تقييم رواية العنقاء. ولذلك فاني لن أناقش المنهج التعبيري للكاتب في هذه القصة ، وإنما سوف استعير منهجه الفكري للتدليل على الوحدة النظرية بين العنقاء والراهب. والذي يعنيني الآن هو إيضاح عنصرين أساسيين في هذا المنهج :

(أ) اختيار الفنان للثورة الاشتراكية موضوعاً رامزاً إلى ظروف غليان « مصر الثورة » عام ١٩٤٦ ، الزمن الذي كتب فيه الفنان قصته .

(ب) شخصية « مونا » التي عاشت في « ظل » الأحداث طوال القصة بينما تدلنا الايماءات الكثيرة على خطورة هذه الشخصية .

ولا ريب أن ثمة عناصر كثيرة في القصة سوف استعين بها فيما بعد ، إلا أن هذين العنصرين لهما ارتباط وثيق مباشر في التكوين الرمزي لشخصية « مارتا » . فهذه الراقصة ، عابدة الفن ، تلتف حولها الجماهير تنادي بالحرية ، وتنسج لها صورة قريبة من صور الآلهة . ليست هي تاييس الغانية التي سافر اليها الراهب ، لمجرد إعادتها إلى حظيرة الله . ولكنها قريبة الشبه من مونا ربيع ، السيدة المثقفة هاوية الفن التي مارست العلاقة الجنسية مع رجل تطارده السلطة ، وفي نشوة روحية أقرب إلى الصلاة والتصوف. مارتا أحبت قسطنطين واختلطت عليها الرؤية بين المسيح وقسطنطين ، تخاطب المسيح ولا ترى إلا وجه الأمير الغائب .

وعنقاء لكتانتيوس التي تعيش عمرها تجمع أطيب النباتات لتبني عنها عند مشرق الشمس ، ثم لتحترق مع العش الذي يتحول إلى رماد ، تتولد عنه عنقاء جديدة . أليست تمد ابصارنا إلى حمامة ابانوفر التي رآها حالما وقع بصره على مارتا وصاح يهذي أنها قادمة من المشرق ، من معبد الشمس ، تغني أنا القربان،

أنا القربان ؟ ما هى العلاقة بين العنقاء وعايدة من جهة ؟ ما هى العلاقة بين العنقاء والحمامة المقدسه فى رؤيا أبا نوفر من جهة اخرى ؟ وبين الحمامة ومارتا من جهة ثالثة ؟ وبين مارتا وعايدة أخيراً ؟

إن هذه المجموعة المتشابكة من العلاقات المعقدة تشكل الخطوط التفصيلية للفكرة الخافقة بين جوانح لويس عوض ، فقد عبر عنها فى شخصية مونا عام ١٩٤٦ حيث كانت الفكرة المصرية ما تزال فى أوج شبابها. على أن القضية الوطنية تجاوزت هذه المرحلة عند المفكر الكبير ، وأصبحت القضية الملحة على وجدانه هى « مصر الفكرة » التى ربما احترقت فى « مصر الثورة » ولكنها تعود من جديد « عقل العالم وضميره » كما يقول المؤلف على لسان الضابط المصرى أبيب . مصر الفكرة إذن هى روح العنقاء التى تدب فى الرماد كلما احترق العش تحت وهج أشعة الشمس . وإذا كانت أحداث القصة تدور حول مصر الثورة فإن مونا هى مصر الفكرة فى مرحلة باكرة من نظرية المؤلف . وإذا كنا فى مسرحية الراهب نعتبر أبانوفر هو مصر الثورة ، فإن مارتا بلا تردد هى مصر الفكرة التى وصفها ابانوفر : بيضاء . ناصعة . كثلوج الجبال ، كالروح القدس . كيف صاغ الفنان الروح القدس ؟ صاغها فى راقصة ، مسيحية ، تعطى أموالها للفقراء ، وتشفى مرضاهم ، تشترك فى ثورة ، تقع هوى فى أمير ، ترفض غراماً لراهب يطالب بحقه فى الحياة . والعلاقة بينها وبين الراهب من جهة ، وبينها وبين قسطنطين من جهة أخرى ، لا تقرب — فى كثير أو قليل — من العلاقة بين تاييس وراهب اناتول فرانس ، ولذلك كان تطور العلاقة « الإنسانية » بين مارتا وابانوفر ، رامزاً إلى تطور آخر بين مصر الثورة ومصر الفكرة. كما أن العلاقة بين حسن ومونا ، ما كانت تتم فى ذلك الجو المقدس إلا اذا كانت رامزة الى شيء آخر .

وقبل أن يسدل الستار على الفصل الثانى ، لنبحث عن هذا الشيء فى جوهر

العلاقة بين مارتا وابانوفر ، نلاحظ أن مسار الصراع الدرامى مضى فى أكثر من اتجاه فى وقت واحد . فقد تطورت العلاقة بين آخيل وفاوستينا على نحو باعد بين الاثنين ، فهى تتهمه بالخيانة ، خيانة روما ، وهو يعمل فى واقع الأمر تحت إمرة ابانوفر ، الذى يأمر بوضعها مع الاسرى ، ويمنحها إمتيازات الأجانب من الأعداء . ويتفاقم الصراع بين فيلامينة وتوسلات شقيقها ومحاولات مارتا لإنقاذها من جانب وبين مصير غرامها الأسيف من جانب آخر . ثم هنـــاك الصراع بين حق ابانوفر فى الحياة وإباء مارتا أن تمنحه هذا الحق .

وينتهى الفصل الثانى ، إذن ، بخيوط عديدة تتصل مع الفصل الثالث ، بغير انحدار من القمة الدرامية فى المسرح التقليدى ، وإنما تتجه هذه الخيوط فى رغبة شديدة إلى الوحدة فى حدث درامى واحد .

ويرتفع الستار عن الفصل الثالث ، لنتتبع بلورة الصراع الرئيسى فى الدراما بين أبانوفر ومارتا على المستوى الرمزى . أما فيلامينة ، فقد حكم عليها الشعب بالأعدام ! والشعب كما ترى كبيرة كاهنات الربة إيزيس « تاسوع من الابالسة خرجوا من بطن الجحيم ، الفران والطحان والنجار والحمار والصياد والقواد والإسكافى والحوذى » (ص٩٧) . وتشير الوصيفة المصرية تفيته إلى الراهب الذى حكم بالمأساة وتصرخ فى وجه آخيل « أقتله يا مولاى » (ص ٩٥) . إن الفنان ينقل الينا أخبار الاعدام بضمير الغائب ، ولـكنه لا يلجأ الى افتعال الحوار وتفتيت الصورة ، فتبلغ درجة عالية من الروعة والتماسك ، وتفضى افضاء حياً طبيعياً الى أزمة آخيل نفسه . إن فاوستينا مهددة بنفس المصير ، وكان آخيل فيما سبق ينادى « العدالة والمساواة للجميع » ، فماذا يصنع الآن ؟ إن القائد الرمانى يومبيان يقترح عليه حلا لانقاذها بالقوة ، فيعترض الضابط المصرى أبيب قائلا (ص٩٦) : « نحن هنـــا مصريون . كلنا مصريون . دومتيوس

دومتيان انتهى . يجب أن تنساه . مولانا آخيل مصرى . أتفهم ذلك ؟ وعدالته عدالة مصرية . أنتم هنا رومان فى خدمة مصر » ويرى ابانوفر تاج فرعون فوق عرش آخيل فيقول معاتباً (ص ١٠) : « تاج فرعون لا يلبسه إلا مصرى من اصلاب مصرية » ويصرخ آريوس بأن التاج المصرى فى انتظار قسطنطين ابن هيلانة المصرية . وآخيل وسط هذه الدوامة الراهبية لا يدرى ماذا يصنع . هو يوافق على إنقاذ فاوستينا .. بلا دماء ! وهو ينسى نفسه ويسأل رسول دقيانوس ، رسول العار (ص ١٠١) : « كيف حال سيدتى مرسيليانا ؟ فيذكره أبيب هامساً : مولاى ! ثم يفيق آخيل « نعم ، نعم ، نحن فى الأسكندرية (يعتدل) لم نعد فى روما » وما أن تؤدى أوامر آخيل المتناقضة بشأن حماية الاسكندية من هجوم دقيانوس إلى الكارثة ، فالهزيمة ، حتى يثور المصريون عليه ، بينما تحاصره فى نفس الوقت حراب دقيانوس ، ويتنهد أبا نوفر « الويل لك يا آخيل ، وقعت بين المصريين والرومان » (ص ١١٦) . وان كان آخيل يقول « لم أعـد من روما منذ ارتقى العبد الدلماسى عرش روملوس » ، فان آخر ما قاله فى الإعتراف بين يدى آريوس هو « الوداع يا فاوستينا » (ص ١٠٨) لقد أوضح الفنان بهذه الجزئيات الصغيرة طبيعة الذبذبة الكامنة فى شخصية آخيل ، على أنه يؤكد دوره العظيم فى تلك المرحلة من تاريخنا حين قال ابا نوفر على أثر انتحار آخيل (ص ١١٩) « لا تنسوا أن تلبسوه تاج مينا . كم تمناه فى حياته ! فليلبسه الآن فى مماته ، بأمر أبا نوفر ، بأمر الشعب » .

إن نهايتى فيلامينة وآخيل توحدان الصراع الدرامى الذى بدأ مـع هاتين الشخصيتين منذ بداية المسرحية إلى الفصل الأخير ، توحدانه فى حـدث واحد كبير هو المحور الدرامى للمأساة . فقد آثر المؤلف ان يصور لنا قطبى هذا المحور مارتا وأبانوفر ، من خلال تصويره لكثير من الشخصيات ، وأهمها فيلامينة وآخيل . الفصل الأول يبدأ بقصة فيلامينه وأرمان ، وينتهى بمشهـــد ابانوفر

يعارض قرار المجمع المقدس باعتباره « ضد الوطن » . ثم يلي المنظر مباشرة مشهد آخر لفاوستينا وموقفها من الحركة الثورية . ثم يقابله مشهد ثالث لآخيل وموقفه القيادى من الثورة. لقد أجلت لنا هـذه المواقف من هى الراقصة مارتا التى تصفها زوجة الولى بأنها ساحرة ، واسهمت فى تكوين شخصية أبانوفر الذى يأمر روستيكان باعتقاله ، فيصدر آخيل قراراً باعتقال روستيكان . هكذا كان التتابع والتقابل والمفارقة منهجا موفقا فى التعبير عن اصالة هذه الشخصيات منفردة ، ثم فى صياغتها للشخصيتين الرئيسيتين فى الدراما . إن أبانوفر الذى عارض المجمع المقدس فى الفصل الأول لأنه « ضد الوطن » يصر على تقديم فيلامينة إلى محكمة الشعب لأنها ارتكبت عملا ضد الوطن. وفاوستينا هى زوجة آخيل ، ولكنها « عدوة » الثورة ، فينبغى التحفظ عليها فى معسكر الاعداء ، مهما تعذب القلب الرومانى بين اضلع آخيل .

ويبدأ الفصل الأخير بمأساة فيلامينة وبكائيات زميلاتها ، وينتهى بمأساة آخيل بين الرومان والمصريين . ولكن هاتين المأساتين كانتا بمثابة الإطار للمأساة الكبرى . فليست المأساة هى زواج فيلامينة وهروبها مع أرمان . كما أنها ليست التقدير الخاطىء للمعركة من جانب آخيل وقواده الرومان مما أدى للهزيمة . ولكن هذه الأحداث جميعها هى القالب الدرامى للتراجيديا ، هذه الأحداث تعود بنا إلى مارتا وأبانوفر . إن فيلامون يروى لنا فى بداية الفصل الثالث ما شاهده من انفعالات أبانوفر لحظة الحكم باعدام شقيقته (ص ٩٧) :
« كان يبكى كالنساء، كانت دموعه تجرى على لحيته الكثة وتنهمر على بردته ، كان لا يقول إلا شيئاً واحداً : ارحمها يارب . خذها إلى جوار مريم. كاد يجن . أخذ يجادل ربه ويقول أشياء تشبه الهذيان ! سمعناه يقول : يا إلهى لماذا نزلت فى بنى إسرائيل ولم تنزل فى هذا الوادى المقدس ؟ محال ان يكون المسيح يهوديا !

كان يصرخ : الله نزل فى مصر ! الله نزل فى مصر ! كل ذلك ودموعه تجرى على لحيته الكثة السوداء ، على بردته . كاد يعود إلى آلهة آبائه : يقول مريم ، فنسمع إيزيس . يقول المسيح ، فنسمع أوزوريس . . ثم سقط مغشياً عليه ، ولم يفق إلا بعد أن جاءت مارتا مع الظلام وغسلت قدميه بالطيب ، ثم انصرفت مع الصباح » .

هنا يتوقف الانسان كثيراً ، وهو يتأمل مارتا هذه التى قليلا ماتظهر على المسرح، رغم الدور الكبير الذى تقوم به . إن الراهب المسيحى الذى يصرخ : الله نزل فى مصر ! المجد لك يافرعون ! يستحيل أن يكون هو أبانوفر ، الرجل الظامىء إلى المرأة . وعندما تعود مارتا اليه فى الظلام لتغسل قدميه بالطيب ولا تنصرف إلا فى الصباح ، محال أن تكون هى الراقصة « المسيحية » التى تهوى الأمير وترفض الراهب . وإنما نحن نكتشف فى المطابقة الكاملة بين ليلة عايدة مع حسن ، المطارد من السلطة ، وليلة مارتا مع أبانوفر ، المطارد من الكنيسة جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة . و « الفكرة » لا تظهر كثيراً بل تترك للجسد حرية التعبير بالحركة . كانت .مارتا «فى مكانها تحمى البرج فى رأس التين»(ص٩٨) وأبانوفر على رمال كيلوباتره يخطط بعصاه معالم الثورة . فإذا هدد العدو الميناء ، واختطفت مارتا ، سارع أبانوفر إلى تسليم رأسه بدلا منها، وسارعت العين الانسانية فى مانيتون تقول (ص ١١٠) : هذا جنون . مارتا لاتساوى أبانوفر! فيجيب الراهب ليفتح العيون جيداً: مارتا ؟ مارتا روح الاسكندرية وأبانوفر جسدها، هل فهمت ؟ نعطيه الجسد ونسترد الروح! هذا هو جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة . إنه «الفداء» الذى قامت به العنقاء ما أرادت لها الحياة أن تبقى،والذى تقوم به حمامة الروح القدس فى رؤيا أبانوفر وهى تغنى أنا القربان ! أنا القربان ! الفداء الذى قامت عليه الفكرة

المسيحية ، يقوم لويس عوض باسترداده إلى حصيلة الفكرة المصرية . فلئن كان المسيح والصليب والروح القدس وبقية العناصر المكونة للهيكل المسيحى قد استعيرت من إيزيس وأوزورس وحورس والصندوق العائم ، فإن الراهب يسترد « مصر الفكرة » من بين مسوحه السوداء والامبراطورية الرومانية لتبقى كما شاء لها المؤلف « عقـل العالم وضميره » (ص ١٢٥) . ولم يكن هذيانا أن يقول الراهب : لا رحمة . لا رحمة . الله لا يرحم . لا رحمة . لا رحمة عذبنى ياإلهى .. فى قاع الجحيم حتى أتطهر .. حتى تظهر علامتى . نعم سأنتظر حتى تأتى مارتا (يبتسم) كالملاك الأزرق وتطفىء بأنفاسها العاطرة نيران الجحيم .. وبعد أن أمضى قولوا : كان أميراً نسبه حائر بين الأرض والسماء (ص ١١٢ ، ١١٣) .

ماذا تكون علامة الراهب ؟ إن مارتا تعود من أسر الرومان لتحكى عذابها لأبانوفر : كووا جسدى بأسياخ الحديد (تبتسم) ولكنى كنت قوية لأنى احمل وديعتك .

أبانوفر : نعم .. نعم ، أعرف ذلك ، إحرصى عليها .

مارتا : كما تحرص الأرض العطشى على بذرة الحياة

أبانوفر (وكأنه يكلم نفسه) : ولماذا لا تحرصى عليها ؟ لقد دفعت الثمن (ص ١٢٠) .

ويسألنا الفنان على لسان الراهب : أبانوفر هو جثة هامدة ، أما مارتا فهى روح الوادى .. انفاس الحياة .. السماء الزرقاء .. خضرة الحقول .. هى الطمى المقدس . بذلت جسدها لتعطى المساكين ، لتطعم الجياع ، لتشفى المرضى ، لتحيى الموتى . هى القربان المقدس . والقربان لا يقدم مرتين . هل فهمتم الآن لماذا

يجب أن تحيا ؟ هى الملاك الحارس ، من المعبد ، من الدير ، من مغانى السمار ، من كل مكان .. تنشر جناحيها على الوادى الأمين . وكأنى بلويس عوض يصرخ : إن مارتا حين بذلت الجسد لتحى الموتى لم تكن إمرأة فاضلة قط، وإنما كانت « الفكرة » التى تجسدت ، وبذلت الجسد (وستظل تبذله فى صور عديدة) فداء للدنيا .. تماماً كما تجسد الله ، الكلمة ، الفكرة فى الأسطورة المسيحية ، ثم رفع على عود الصليب فداء للعالم . وكأنى به يصرخ ثانية : ومارتا إذن ليست راقصة ، وليست راهبة .. إن صوتها قد ينطلق من الدير أو مغانى السمار .. إنه ينطلق من كل مكان لأنها .. مارتا .. الفكرة .. مصر الفكرة تنشر جناحيها على الوادى الأمين . وعلامة أبا نوفر إذن ، هى الوديعة التى عانى الراهب صراعاً مريراً من أجل إيداعها أحشاء مارتا . الإضافة التى كافحت مصر الثورة من أجل إضافتها إلى مصر الفكرة . وكان فداء ابانوفر هو جوهر التفاعل بين الثورة والفكرة ، جوهر النسب الحائر بين الأرض والسماء . لذلك تمت العلاقة بين مونا وحسن فى هالة نورانية من القداسة ، وبذل حسن من نفسه قرباناً غداة تركه علامته ، غداة تركه الوديعة . وتلاشت غيرة ابانوفر من قسطنطين، فيقول لمارتا «وحين يعود سيفرح قلبه» وهذه هى النتيجة الطبيعية للفداء . النتيجة التى أومأت إليها مارتا لحظة أن صوبت عيناها فى عينى الأمير ، ولحظة ان اعترفت للراهب بهواها ، ولحظة أن اختلطت عليها الرؤية بين صوت المسيح ووجه قسطنطين. هذه اللحظات التى لم يدركها أبانوفر وادركها الضابط المصرى أبيب حين قال (ص ١٢٣) : «لا . هو أعطى الجسد لنسترد الروح، ليبقى الحب على وجه الأرض ، ليمشى الحب بين الناس . مارتا عرفت ما لم يعرفه الراهب » أجل ، لقد ادركت مارتا فى قيادتها للصراع بين نفسها وبين الراهب ، متى تحقق له الحياة التى قضى عمره يطالب بها . ولقد أدرك أبيب ما عرفته مارتا ، فى قوله لمانيتون (ص ١٢٥) : « لا تجزع على كتبك يامانيتون . كم احترقت قبل الآن

وكم ستحترق ، هكذا تسخر الآلهة كل غاز يضرم فيها النار تذكر العالم أننا عقل العالم وضميره ، وما دام فى مصر حى فليحرقوا ، وليحرقوا ، فاننا لن نتعب من البناء » . لذلك يتجرع ابانوفر سم الفداء وتتحشرج الكلمات فى فمه : « الليل ثقيل . الليل ثقيل . النور . النور . أين النور . مارتا . أزيحى الستار » (١٢٣) ويموت أبانوفر ، ليستأنف دامون القتال من طيبة ، وفريسكا يزحف برجاله إلى قنط ، ويهرول أبيب إلى أبو صير ، ويقول آريوس (ص ١٢٦) « أما أنا فباق فى الاسكندرية ، أمشى مستخفياً عن العيون ، أطرق كل باب أجفف الدموع ، وأبشر بالأمل الجديد » . الأمل الذى رشفته ماتا من عينى قسطنطين ، فلم ير أبانوفر — الرجل — إلا نظرات امرأة عاشقة ، ولم نرى نحن إلا رمزاً للبطل والزعيم القادم ، ولم ير المؤلف إلا رمزاً عميق الصلة بالدورة الحضارية لمصر الفكرة .

والفنان لويس عوض يتيح لنا الفرصة كاملة لاستجلاء رموزه بواسطة منهجه فى التعبير . فقد آثر فى صياغته لشخصية مارتا أن يختارها غريبة منذ البداية ، تبذل نفسها من أجل الفقراء . وعمد الكاتب لأن ينطق الراهب رؤياه الرمزية فى حضورها ، فتمتمت « آمين » ، ثم كشفت لنا الأحداث صورتها الرامزة بعد ذلك . وقد أسهم هذا الأسلوب فى تفصيل العلاقة بين الجانبين الرمزى والإنسانى فى الشخصية ، كما أسهم فى إبقاء المسرحية بعيداً عن التحول إلى مجموعة من الاشارات الغامضة . بل كان يتطور بها من إنسانة غادية عربية بعض الشىء ، إلى التركيز على الجانب القريب منها ، إلى تكثيف رمزيتها فى صورة مستقلة عن الصورة الإنسانية . هكذا تحولت مارتا من ١ — راقصة مسيحية تعطف على الفقراء . ٢ — إلى أن ينصهر هذا العطف فى قيادة ثورة من أجلهم . ٣ — إلى أن يفتديها أبانوفر لأنها روح الاسكندرية وأنفاس الحياة والنور الذى يراه فى لحظاته الأخيرة ، لحظات الفداء . وفى ذلك كله كانت مارتا تغيب كثيراً عن المسرح ، فهكذا

مصر الفكرة تتجسد كثيراً على الأرض ، وتنزوى كثيراً فى السماء . لنصدق أبانوفر حين يؤكد أن مصر الثورة كالأمير ذى النسب الحائر بين الأرض والسماء . وهكذا — أيضاً — لا نرى قسطنطين إلا مرة واحدة ، فهواه مارتا منذ اللحظة الأولى .. تهوى الامل الجديد الذى يبقى من أجله آريوس مستخفياً عن العيون يطرق كل باب ، ويجفف كل دمعة . إن مصر لم تنهزم ، بل إن رسول العدو يقول لها (ص١٢٦) « ستلقون فى جب الاسود ، وتقلون فى الزيت المغلى ، لتنكروا إسم مصر ، فينكر بعضكم ، ويصمد الأكثرون » لأن مارتا ماتزال فى دنيانا ، حمامة الروح القدس القادمة من المشرق ، من معبد الشمس . وفى طائر العنقاء الذى يبنى عشه فى نفس المكان ، ليحترق دائماً — كمكتبة الاسكندرية — ثم يعيش من جديد ، وإلى الأبد .

وقبل أن ينزل الستار على الفصل الأخير تكون البطولة التراجيدية للدراما قد تكاملت فى شخصية أبا نوفر . وربما كان دور الفرد فى التاريخ من وجهة نظر المؤلف (الذى أنطق خسن فى العنقاء بما يفيد أن الثورة يستحيل إنجازها بدونه) يتفق مع تصويره للراهب :

* « الذى كان واقفا على رمال كليوباترة يخطط بعصاه » ثم يرسل فريسكا مع عشرة آلاف إلى ترعة نواكرتيس وراء أسوار المدينة « هناك انتظروا أشياء» (ص ٩٨) .

* وإذا سأله يومبيان (١٠١) : لماذا تخليت عن البرج ، لا يلتفت إليه ولا يجيبه . وإذا سأله سوبروس : أين تعلمت العلوم العسكرية ، ينظر إليه ملياً ولا يجيبه ثم يفصح أخيراً عن مضمون ظنه ، وتثبت الأحداث صحتها ، فيصرخ أبا نوفر « انتم نيام . أين جواسيسكم ؟ وراء المصريين ؟ الدمار يا مصر الدمار » (ص ١٠٤) .

* ويوجه أوامره إلى الجميع لتحصين المدينة ، أما هو فأين يكون ؟ يقول (ص ١٠٥) «أنا مع الشعب فى كل مكان » .

* ويجىء رسول دقيانوس ليطلب الأسيرة فاوستينا مقابل المئات من الأسرى المصريين ، فيسخر أبانوفر من شيبو الصغير ، فى تهكم الأنبياء (ص ١٠٨) : «أنا لم أعرف إلا قليلا . ومع ذلك أعرف أنك لم تأت هنا لتنقذ حياة فاوستينا .. هو يبحث عن صيد ثمين .. جاء يطلب أبانوفر ».

* ويواصل سخريته (١١١) : ألم يقل لك دقيانوس وأنت تغادر السفينة عدم بأى شىء مقابل رأس أبانوافو .. عدم بتأمين آخيل ، عــــدم بتأمين الاسكندرية ، عدم برفع الحصار ، عدم بأى شىء ! ؟

* ثم يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن الإمبراطور الرومانى (ص ١١٣ و ١١٤): وهو يخشى أن يدخل الاسكندرية على جواد أبيض فلا يجد أبانوفر ، يخشى أنه اختفى ، انه أفلت من يده ، دقيانوس لن يغمض له جفن حتى يفتك بالراهب اللعين ، هو يتخيل أن أبانوفر يمشى بين الحقول ، يدخل الأكواخ ، يجوس بين الجند .. هو يعتقد أن لا راحة لروما مادمت حيا ولكنه واهم (بصوت خفيض عميق) أنا أديت الرسالة ، اليوم كل مصرى أبانوفر !

وما كان شبيو يقول (١٢٤) : لو كان بينكم عشرة مثل هـــذا الراهب العجيب ، لما وجد الرومان بينكم مكاناً ! ما كان رسول دقيانوس ليصف الراهب بهذه الكلمات ، لو لم يكن الكاتب يستهدف بها رأيا فى الدور الكبير الحاسم الذى يلعبه « البطل » فى الثورة . غير أن تصوير ذاتية أبانوفر العبقرية ، على هذا النحو كان رداء ممتازاً لشخصيته الفنية كبطل تراجيدى . فقد انهار البطل عند قدمى مارتا، ينعى مأساة حبه، وتجرع سماً زعافاً عند قدميها ثانية ينعى مأساة

مصر . وبين مصير روستيكان وإعدام فيلامينة وانتحار آخيل وفداء أبانوفر ، تتجسد البطولة التراجيدية فى شخصية الراهب . وهى جماع مكثف لبطولته « الإنسانية » وبطولته « الثورية » معاً . أبانوفر كان بطلا إنسانياً منذ نبض قلبه بغرام مارتا ، إلى بكائه كالنساء على إعدام فيلامينة ، إلى تحطيم مارتا لغرامه البكر . صور الفنان بطله الانسانى نموذجاً بشرياً يمقت الحب الخائن للوطن ، ويتساءل : من قال أن الحب خطيئة ؟ ويعترف فى مرارة : لست أطلب إلا حقى فى الحياة . وأبانوفر أيضاً هو البطل الثورى الذى يتلقى لعنات الكنيسة ، ويقود الشعب فى معركة مسلحة، ثم يفتدى مارتا —أسيرة دقيانوس— فى نهاية المأساة. ولعل الصراع داخل الشخصية الانسانية ومتناقضاتها ، والصراع بين الشخصية الثورية ومتناقضاتها ، هو تجسيد للصراع الكبير بين البطل الإنسانى والبطل الثورى الذى تمثل فى تقديمه فيلامينة إلى محكمة الشعب وتحبيبه على إعدامها ، وبين غرامه اليائس بمارتا وفدائه لها فى وقت واحد . واصطدمت بطولته كانسان بقوة الواقع الانسانى ، واصطدمت بطولته كثائر بقوة ظروف الثورة . والتحمت البطولتان فى تفاعل رائع جعلت من الراهب بطلا تراجيدياً للدراما .

وينسدل الستار الأخير ، لنلتقى بالدكتور لويس عوض فى نبذته التاريخية التى يقصر فيها حق الفنان «على التفسير والتأويل سواء فى الأحداث أو فى السلوك أو فى النوازع أو فى الغايات أو فى تصوير الشخصيات الانسانية» (ص١٧٥) ويظن القارىء —على ضوء هذا الرأى— أن الراهب ما هى إلا تفسير للمرحلة التاريخية التى صورها المؤلف . بينما يقول الدكتور فى مكان آخر (١٤٢) : « ما كل هذه الحقائق والأساطير التاريخية إلا إطار المأساة » .

والحق أن الفنان قد أخذ بالاتجاهين معاً، كما قلت فى مقدمة هذا البحث . إن الراهب تفسير فنى لإحدى مراحل مصر القبطية ، كما يدلنا إلى ذلك منهج

الفنان فى توجيه الحوادث والتشخصيات . منهجه الذى صور مواقف الرومان ، وطبيعة آخيل،ومصلحة مانيتون ، ووضع الامبراطور ، ورمزية مارتا وأبانوفر ، وتحركات الشعب المصرى . منهجه الذى قال لنا بالتحديد أن هذه الحلقة من سلسلة الحلقات الاستقلالية للشعب المصرى عاصرت مرحلة تفكك الامبراطورية وتعاظم ثورات العبيد وتعاظم الصراع بين الولاة الرومان والأباطره للدرجة التى تدفعهم — تدفع الولاة — إلى تبنى الحركة الثورية فى أغلب الولايات . قال أيضاً أن الفئات الاجتماعية المستفيد مباشرة من الثورة هم النبلاء المصريون ، أما الشعب فهو وقودها .

غير أن الراهب قضية فكرية صاغها المؤلف من التفاعل الجدلى العميق بين مصر الثورة ومصر الفكرة ، وما تولد عن هذا التفاعل من « الفداء » الذى يصوغه لويس عوض جوهراً لنظرية الخلود التى يقدمها لنا فى هذا الإطار الدرامى. فهو لم يعد يرى الفكرة المصرية قضية قومية ، وإنما هو يرى مصر الفكرة التى ستظل أبد الدهر عقل العالم وضميره . ولاتنبع مثالية هذه الفلسفة لمجرد اتخاذها الخلود محوراً أساسياً لحضارة الانسان الفكرية ، وإنما لاتخاذها من الفكرة أساساً للحضارة الإنسانية. إن الفكرة عند لويس عوض قريبة جداً من فلسفة هيجل، فى كونها تتجسد بين حين وآخر فى مظاهر مادية كالثورة ، فتبنى العنقاء عشها وتسقط حمامة الروح القدس فى البركة ، ويستلهم أبانوفر روح مارتا فى قيادة الثورة ، ثم تنطلق الراقصة المسيحية إلى الدير لتحفظ الوديعة . لذلك كان إهداء المؤلف مسرحيته إلى آباء الصحراء (الذين حفظوا مصر من روما وبيزنطة) مدمة رامزة لذهاب مارتا إلى الدير ، فلم يكن ذهابها شبيهاً برحلة تاييس إلى أحضان المسيح ، وإنما هى مصر الفكرة فى طريقها إلى مرحلة كمون ، إلى أن تظهر من جديد ، وهكذا . إن الفرق بين الفكرة الهيجلية ونظرية الخلود عن لويس

عوض ، هو أن الفكرة المطلقة عند الفيلسوف الالمانى تجسدت بصورة نهائية فى الدولة البروسية ، بينما فكر الكاتب المصرى ماتزال فى دورتها الجدلية مع احداث الوادى المقدس .

ومن هنا الدلالة الاجتماعية والسياسية لمسرحية الراهب :

* فالحركة القومية على النطاق العربى تنصهر رويداً رويداً ، واصبحت المنطقة العربية على درجة كبيرة من الوعى بدورها نحو المسألة الوطنية ، والوعى بالقيمة العظمى للتيار الحضارى المشترك بين أبناء المنطقة فى النضال القومى . والوعى بأن هذا التيار الحضارى يقيم دعائم القومية العربية التى ماتزال فى دور التكامل والتكوين . لذا لم يعد للفكرة المصرية دورها القديم فى تطور الحركة الوطنية ، ولذا أيضاً لم تعد مصر الثورة تعبيراً صحيحاً عن حركتنا الثورية المعاصرة التى اتسعت دائرتها فشملت المنطقة العربية بأكملها . والراهب ، من هذه الزاوية ، تتخلف كثيراً عن اللحاق بتطورنا القومى لسببين : أولهما وقوفها عند حدود مرحلة تاريخية متخلفة ، كانت الفكرة المصرية بالنسبة لها تمثل مرحلة تقدمية فى تاريخنا القومى . وبالتالى فهى تجمد كفاحنا الوطنى وتعزله فى قوقعة حتميــــة الزوال . ولاشك أن المؤلف — وهو فى مقدمة صفوف كتابنا الوطنيين — لايدرك أن المنهج الانطوائى فى التفكير القومى (فضلا عن أساسه الأيديولوجى الخاطىء) يلتقى موضوعيا مع المناهج المعادية لتقدمنا الحضارى .

وانعكس مفهوم المؤلف لدور الفرد فى التاريخ من خلال تحديده للسمات العبقرية فى البطل الثورى على أنها العامل الحاسم فى نجاح الثورة . فلو أن خطة أبانوفر هى التى نفذها الجميع لنجحت الثورة . ويلتقى هذا المعنى تماماً مع مانشره الدكتور لويس فى مقاله بعنوان « المجتمع الجديد » جعل من الفكرة العبقرية الساكنة فى عقل البطل عاملا حاسماً فى البناء الثورى . وحينما يذكر أن خمسين

شيعة وشيعة كانت تتقاتل فيما بينها لاسترداد السلطة من الرومان، وأن مدير جامعة الاسكندرية هو الذى يطالب بمجلس تشريعى فى الاسكندرية . . حين يفعل ذلك فهو يصل برباط وثيق بين مصر القبطية والحركة الثورية المعاصرة ، وبين مفهومه للديموقراطية الذى أشار إليه فى مقاله عن المجتمع الجديد وكيف أنها القضية الملحة على وجدان المثقفين . ولئن كانت ظروف الحركة الثورية فى بلادنا مريرة للغاية ، فإن الرؤية العميقة لمعنى الثورة سوف تغلب فى نهاية الأمر . كما أننا على الرغم من ادراكنا لخطورة مدلول الديموقراطية عند المثقفين إلا أننا ندرك فى نفس اللحظة بقية دلالاتها عند الفئات الاجتماعية الأخرى .

قضية أخرى يعرض لها الدكتور لويس عوض فى نبذته التاريخية (ص ١٣٢) حين يقول « إن الصراع بين الوثنية والمسيحية فى تلك الفترة لم يكن فى حقيقته إلا صراعاً بين الإمبراطورية وعبيد الامبراطورية الرومانية الذين التفوا فى جميع أمصارها حول الدين الجديد التفافهم حول لواء ثورى ينسفون به سلطان روما » . والغريب أن هذا الرأى يتناقض تماماً مع كل ماجاء فى المسرحية والنبذة نفسها .

فالاعتقاد الشائع بأن الأديان جميعها تعبر عن مراحل تقدمية فى تاريخ الإنسان ، اعتقاد خاطىء بنى على نظرة سطحية للعلاقة بين الفكر والواقع . فلربما تظهر أفكار تقدمية فى مرحلة ما ، ثم تبطش بها وبدعاتها أجهزة القهر والسلطان ، ويطويها التاريخ عن أعين الباحثين . وربما ظهرت فى نفس المرحلة أفكار رجعية ، أتيحت لها فرصة البقاء . فهل يعنى انتشار الفكرة المسيحية أنها كانت تعبيراً تقدمياً عن عصرها ؟ تجيب مواقف البطريرك من جانب ، ومواقف الشعب بقيادة أبانوفر من جانب آخر ، إجابة قاطعة بأن هذا ليس صحيحاً . فالأفكار المسيحية المستخذية ، المستسلمة ، ناهضت فى

الواقع ثورات العبيد . إن ثورة سبارتاكوس فى روما ، وثوره الشعب المصرى فى مسرحية الراهب ، لم تكن إحداها ترتدى ثياباً مسيحية ، بل إن كاتب النبذه التاريخية يؤكد أن الاكتشافات الحديثة أبرزت قوائم من أوراق البردى بأسماء شهداء وثنيين فى مذابح دقيانوس التى يتخذ منها الأقباط تاريخاً قومياً . بل يؤكد الكاتب — وانا اوافقه — على أن بعض الأباطره ، مثل قسطنطين ، اعتنقوا المسيحية كإجراء سياسى يحول دون انهيار الامبراطورية . ولقد اكتشف الساده فى المسيحية سلاحاً روحياً لاخضاع العبيد ، ولم تكن محاربتهم لها فى بادىء الأمر ، إلى تعبيراً أصيلا عن الحرص الأعمى على العقيدة القديمة لقوة سلطانها الروحى على مر العصور . ولست أعتقد أن لويس عوض بدافع عن لواء المسيحية الثورى على أنه الفكرة المسيحية التى قالت بها الأناجيل. وربما كان يقصد الفكرة المصرية التى ارتدت فى الدراما مسوح لرهبان . وهنا يكون الموقف مختلفاً من القضية المطروحة . أى أن الصراع بين الوثنية والمسيحية لم يكن تجسيداً للصراع بين الامبراطورية وعبيدها . فالمسيحية المصرية التى عبر عنها فى المسرحية أبانوفر وآريوس تعبر عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الفكرة المسيحية حيث كانت تلعب دوراً تقدمياً لا نستطيع أن ننسبه إلى الجانب الايجابى الضئيل فى المرحلة الأولى المسيحية ، وإن كان هذا الجانب هو الجذر الموضوعى للحلقات التقدمية فى تاريخ الفكر المسيحى الذى بلغ قمته الايجابية فى ثورة الراهب الالمانى لوثر ، والذى عبر عن إحدى مراحله فقط فى ثورة الراهبين أبانوفر وآريوس فى مسرحية لويس عوض . وبالتالى لم تكن المسيحية عاملا فكرياً فى اشتعال ثورات العبيد ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كثيرة كامنة فى تناقضات المجتمع العبودى نفسه .

ونتساءل من جديد : أين تقف مسرحية « الراهب » من تطور المسرح المصرى الحديث ؟ إن بهتان الكثير من الشخصيات وانخفاض المستوى

الدرامى لبعض الأحداث ، لم ينف عن المسرحية قيمتها الفنية الكبرى من عدة زوايا :

١ — أن الفنان وصل دون افتعال بين مسرحنا المحلى والمسرح العالمى المعاصر ، بأن انتشل المسرح العربى من وهدة التقليد والمحاكاة الميكانيكية إلى اكتساب مقومات المسرح المعاصر ، ومن سمات العصر نفسه ، وذلك بتكثيف قضية فكرية ملحة ، يبعد إطارها الفنى عن الاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية الصغيرة .

٢ — أن المسرحية نقطة تحول فى تاريخنا المسرحى ، بارسائها معالم مرحلة جديدة محددة فى المسرح العربى الذى كان مبعثراً من قبل بين ملامح باهتة الاتجاهات غير واضحة لفن الدراما . والمسرحية عمل تقدمى من هذه الزاوية ، لاتخاذها البناء الدرامى الحديث نقطة للانطلاق بالمسرح المحلى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً .

٣ — أن الراهب شهادة الميلاد للبطل التراجيدى فى الدراما المصرية . فقد خلا تاريخنا المسرحى من البطولة التراجيدية لغياب « الاصالة » عن النماذج البشرية ، والفهم العميق للتكوين الفلسفى والرمزى لأبطال التراجيديا .

وبعد ، فإذا كانت المسرحية الأولى للدكتور لويس عوض قد أحدثت هذا التطور الهائل فى مسرحنا الحديث ، فإن أعماله القادمة سوف تسهم بفعالية أكبر فى تطوير المسرح العربى ، حتى يتلاشى « مركب النقص » الذى تولد فى تاريخنا المسرحى نتيجة لسبق الحضارة الفنية فى أوروبا ، التى ما كانت تقارن بالمرحلة الحضارية التى نجتازها .

شكسبير في العربية

عرفت شكسبير فى اللغة العربية ، لأول مرة ، عن طريق المسرح . فقد شاهدت العديد من أعماله، تقوم بتمثيلها الفرقة القومية التى دعيت فيما بعد بالفرقة المصرية إلى أن أصبحت « المسرح القومى » التابع الآن لمؤسسة المسرح والموسيقى . ولم تؤرخ كتب النقد المسرحى فى بلادنا للمرحلة التى عرف فيها شكسبير طريقه إلى المسرح المصرى ، فهى لم تتجاوز إلى أن جورج أبيض كان أول من قام بدور عطيل . على أن هناك بعض الأقوال التى تؤكد أن شكسبير قد نقل إلى العربية نقلاً مخصصاً للمسرح فى وقت مبكر . ويستشهدون لإثبات ذلك بمسرحية « شهداء الغرام » التى نقلها سلامة حجازى عن « روميو وجوليت » .

والترجمة للمسرح المصرى — بشكل عام — لم تكن نقلا أميناً للنص الأجنبى ، بل كانت عملية مزدوجة بين نقل روح النص والخضوع لإمكانيات المسرح من ناحية ، ورغبة الجمهور من ناحية أخرى . حتى أننا نكتشف فى ترجمات خليل مطران أنه كان يحذف مشاهد كاملة ، بضمير مستريح . ولعلنا فى هذا البحث لا نود الخوض فى العلاقة بين شكسبير والمسرح المصرى ، وإنما عرضنا لهذه النقطة بإيجاز كمدخل إلى موضوعنا الأساسى : شكسبير فى العربية . فالحق أن الترجمات التى مثلت ، ثم نشرت فيما بعد ، قد نالها الشىء الكثير من جراء البتر والتشويه الذى أصابها على خشبة المسرح .

ويكاد يجمع المؤرخون للمسرح العربى أن خليل مطران هو رائد الترجمة الجاده لشكسبير . فقد قام هذا الشاعر العربى الكبير بنقل أهم أعمال الشاعر

لإنجليزى العظيم بصوره منتظمة ، أى أنه كان قد خطط لنفسه مشروع هذه الترجمة بحيث يمكن التكهن بأنه كان ينوى القيام بترجمة أعمال شكسبير كلها . وربما كانت هذه الترجمات سبباً فى أن يتولى صاحبها إدارة الفرقة القومية . بينما كان هناك فريق من مترجمى شكسبير ، أمثال ابراهيم رمزى ومحمد حمدى ومحمد عوض ابراهيم ، يقومون بنقل أعمال شكسبير بصوره فردية ، فلم تفز ترجماتهم بتقدير مماثل لترجمات مطران ، بالرغم من أن بعضها قد بلغ درجات عالية من الإجاده (خاصة ترجمات الكاتب المسرحى ابراهيم رمزى ، الذى تنبهت إليه وزاره التربية والتعليم أخيراً وأخذت على عاتقها مهمة طبع ما نقله عن شكسبير طبعات مدرسية) .

ولا شك أن المقارنة بين النص الإنجليزى والنص المترجم بقلم مطران تؤدى إلى حكم غاية فى التعسف إذا لم نعلم أن مطران قد نقل شكسبير عن اللغة الفرنسية ، كما يذكر الدكتور محمد مندور فى كتابه عن المسرح النثرى ، وكما يؤكد هذا الرأى ميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال » . كذلك فإن ما قام به مطران من اختصار لبعض المشاهد — التى بلغت أحد عشر مشهداً فى مسرحية «هاملت» — كان يخضع لظروف المسرح المصرى وجمهوره . بالإضافة إلى أن الإحساس اللغوى عند مطران كان يغلب عليه الوجدان الشعرى دون الاحساس الدرامى ، ومن ثم فقد تضافرت هذه الظروف مجتمعة (النقل عن الفرنسية ، ظروف المسرح العربى ، غلبة اللغة الشعرية) فى أن تنأى ترجمات مطران عن جوهر شكسبير العظيم . فقد جاءت هذه الترجمات فى صياغتها النثرية بعيده عن أن تكون تمثيلا حقيقياً لما كان يستهدفه الشاعر الانجليزى من وقفات معينة يستدعيها الموقف الشعرى ، ويسهم فى تيسيرها ما أقبل عليه شكسبير من شعر مرسل . كذلك فإن هذه الصياغة جاءت بعيده عن روح الفنان المترجم ، لما

كان يستخدمه من أساليب متنوعة فى سرد الحدث ، فكثيراً ما كان ينتقل من الشعر إلى النثر فيرسم بذلك صورة نفسية ويحقق وحدة نغمية خاصة تتعاون مع بقية العناصر الخالقة للدراما .

عندما يبدأ أنطونيو ، تاجر البندقية ، حديثه إلى سالارينو وسولانيو ، قائلا (فى ترجمة الدكتور مختار الوكيل) :

لست أدرى على وجه اليقين سبب حزنى .
وإن كان الحزن يضنينى ، وأنتما تقولان أنه يضنيكما .
ولكننى لا أدرى كيف ألم الحزن بى ، أو كيف صادفته .
ومن أى شىء صيغ ، ومن أى شىء يولد ؟
هذا لا بد لى أن أعرفه !
لقد سلبنى هذا الحزن عقلى
حتى ليشق على أن أعرف نفسى .

يترجم خليل مطران هذه الأبيات هكذا :

حقاً لا أعرف لماذا أنا حزين حزناً يتعبنى،ويشق عليكما فيما أرى . إنى لأسائل ضميرى من أين جلبت أنا هذه الكآبة ، أو كيف وفدت هى على ، أو فى أى مكان صادفتنى، أو من أى غزل نسجت ، أو تحت أى سماء ولدت ، فما أكاد أحير جواباً ، بل أشعر أن بى بلاهة ، وأوشك أن أتنكر على نفسى .

إن محاولة اصطياد أخطاء لغوية فى ترجمة هذا النص هى محاولة غير صائبة، ونحن بصدد التعرف على إضافة شكسبير إلى العربية . فليست هذه الاضافة ، مطلقاً ، هى إجادة النقل الحرفى عن إحدى اللغات ، وإنما هى إثراء الوجدان العربى بحرارة شعورية وذخيرة فكرية قد نجدها عند الآخرين . خليل مطران

يتجاهل تماماً أن الإطار الفنى الذى صيغت فيه هذه الأبيات هو الشعر الدرامى الذى يحقق بطبيعته مجموعة من المشاعر والقيم الأدبية معاً . فإذا رغبت فى نقل هذا الأثر إلى العربية، فإن واجبى الأول أن أحقق للقارىء العربى أقصى ما يمكن تحقيقه من أهداف الفنان المنقول . فلا ينبغى أن أجرده من اللحم والدم ، فأقدم له هيكلا عظميا من « المعانى » التى تفسر حروف اللغـة الأجنبية تفسيراً آلياً جامداً . ماذا صنع مطران بالنص السابق ؟ لقد أفقده ما به من حياه عندما أرغم السياق الشعرى على التحول إلى سرد نثرى ، من شـأنه ألا يدع القارىء أن يتوقف أو يسير وفق « علامات المرور » التى يصوغها الفنان فى الإقتصار على هذه الشطرة القصيرة أو الطويلة ، أو فى الانتقال من « معدل سريع » لجريان التعبير إلى معدل بطىء ، وهكذا .

تزداد هذه النقطة وضوحاً إذا استعرضنا منهج مطران فى ترجمة « مكبث » ، ومنهج محمد فريد أبو حديد فى ترجمة المسرحية نفسها. يقول أبو حديد فى مقدمته المطولة : « كنت أجد الترجمة النثرية فاترة لا توحى بحرارة أسلوب شكسبير ، ولا سيما فى المواقف العنيفة، وما أكثرها فى رواية مكبث » .لذلك نقل أبو حديد المسرحية فى قالب الشعر المرسل (والنثر فى المواضع التى كتبها شكسبير نثراً) ، فنقرأ فى المشهد الثالث ما تقوله الساحرة الأولى :

عندى أنا كل الرياح الأخرى
وكل ما تهب فيه من ثغور
كل نواحيها التى تعرفها ،
فى خرطة البحار فى كل البحور
سأنزف الدماء منه، كى يجف كالهشيم
ولا ينام ليله ، ولا نهاراً يستنيم .

وسوف يغدو جفنه كسطح سقف مائل .
ينحدر النوم عليه ، كانحدار السائل .
وسوف يحيا رجلا ، أيامه سود كئيبة .
تسع مرارت من سبع ليلات عصيبة .
حتى يشف ذابلا ، ويضمحل ناحلا .
وإن تكن سفينة ، من الضياع ناجية .
فسوف تلقيها على الجنبين ريح عاتية.
ألا انظروا ما عندى !

كانت هذه الترجمة الشعرية عاملا أساسياً فى نقل الشحنة النفسية التى قصد إليها شكسبير فى تصوره المادى للجو المتوتر المحيط بالساحرات ، ومن ناحية أخرى فقد نجح فريد أبو حديد فى أن يجعل الترجمة إضافة إلى الأدب العربى قبل أن تكون مجرد تعريف عاجل بشكسبير أو بأحد آثاره . ولنر ، الآن ، ماذا صنع مطران بالنص نفسه . نلاحظ أولاً أنه لم يشر قط إلى أن الأبيات مأخوذة من المشهد الثالث (الفصل الأول) ، بل جرؤ على الزعم بأنها تتبع المشهد الأول ! ولنقرأ الترجمة :

أما سائر الرياح فهن لى ، كما أن لى مراسى السفن وسائر الأماكن المرسومة فى خرائط البحار. سأدعه جافاً كالتبن، لايعلق النوم ليلا ولا نهاراً بأهداب جفنيه . حياته حياة الطريد المحروم . يظل يضعف ، وينحف، ويذوب تسعة أسابيع مكررة . تسع مرات يأبى القدر أن يغرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع . أنظر ما بيدى .

لا شك أن هذه الكلمات أكثر وضوحاً من ترجمة أبىحديد ، ولهذا

السبب بعينه لا تحمل الخصائص المميزة للشعر الدرامى عند شكسبير . فهو لا يعنى بالتسلسل العقلى للصور ، بقدر ما يهمه أن يؤدى التركيب اللغوى وظيفته أداء شعرياً ، أى أن يسهم فى بعث الملامح الخاصة بالتجربة دون التورط فى أية شروح منطقية . فهو يجسد النبوءة والقلق والتوتر فى الرياح والبحار والليالى المسهدة فى الحدود التى تسمح له بتهيئة الموقف الشعرى للدراما فحسب ، ولكنه لا يتجاوز هذه النقطة إلى منطقة التفسير البارد للأحداث . وعلى هذا يكون أبو حديد أكثر توفيقاً من مطران ، لأنه اكتشف فى الشعر المرسل باللغة العربية وسيلة ناجحة فى ترجمة روح شكسبير وجوهره . بينما يقع مطران فى تناقض حاد ، إذ يغلب على ترجمته « النثرية » الوجدان الشعرى ، ومع هذا تظل نثراً يفى بأغراض التعريف ويقصر عن دور الترجمة .

كذلك كان من العيوب الرئيسية فى ترجمات خليل مطران اغفاله التام لما يمكن أن يكون غامضاً على القارىء العربى من ظروف تاريخية أو أسماء اعلام أو مواقع قد يكون قارىء الانجليزية على دراية بها وقد لا يكون (وفى هذه الحال يهتم الناشرون والمشرفون على ترجمات شيكسبير بايضاحها فى الهوامش أو فى المقدمات إيضاحاً يكاد يكون تاماً) . فعندما ترد كلمة pageants على لسان سالارينو فى المشهد الأول من « تاجر البندقية » ، يقصد بها عربات معينة كانت عليها مسارح متنقلة معروفة فى العصور الوسطى ، وذلك فى معرض الحديث عن سفن انطونيو التى تمخر عباب المحيطات . أما خليل مطران فلا يفسر الكلمة فى الهامش ، ويكتفى بترجمة قول سالارينو : « آثار مراكبك الضخام التى تتخطر بسواريها البواسق فوق الغمر تخطر الغطاريف الذين لهم السيادة على البحر » . وهكذا فى بقية الاشارات الشكسبيرية إلى الاساطير اليونانية التى يقتصر منها على الايماءه الذكية دون الشروح المطولة ،

مما يحتم على المترجم أن يمهد لها عند القارىء بشيء من الايضاح الموجز . بل إن هذه الشواهد نفسها لها دلالة أخرى تعيننا فى التعرف على ثقافة شيكسبير من حيث نوعيتها وأبعادها وظروفها . هده الثقافة تعيننا مره ثانية فى فهم الكثير من الجوانب الغامضة فى حياة شيكسبير وبعض أعماله . فحين نستمع إلى بورسيا — فى « تاجر البندقية » — تخاطب نريسا بشأن الأمراء الذين اقبلوا يخطبون ودها، تصف احدهم بالفيلسوف الباكى،فنعرف أن شيكسبير يشير إلى هيرقليطس الافسوسى الذى عاش حوالى عام ٥٣٥ — ٤٧٥ قبل الميلاد . وتصف آخر بقولها : « وظنى أن الفرنسى كان قد تلقى من الانجليزى مثل تلك الكلمة وآلى على نفسه كالاسكتلندى أن يردها » ، فنعلم أن شيكسبير يشير إلى الوعود المتصلة من جانب فرنسا بمديد العون للاسكتلنديين فى كفاحهم الوطنى ضد الانكليز . وتزداد أهمية هـذه الشواهد إذا عرفنا أن ثمة خلافات بين الكثيرين من النقاد والمؤرخين لشيكسبير حول بعض المواضيع فى مسرحياته التى يرتاب بشأنها بعضهم ، فيقول أن الشاعر الانجليزى كان يستعين بكتاب يقلون عنـه شأناً ، يشركهم معه فى التأليف للمناسبات العاجلة (ويخصون « مكبث » على وجه التحديد ، لما تشتمل عليه من مستويات مختلفة فى قوة التعبير) ، كما أن هنالك بعض المواضع التى تتناقض مع بعضها البعض فى المسرحية الواحدة بل والموقف المسرحى الواحد . وإذا راجعنا أهم مترجمات مطران ، « هاملت » و « مكبث » و « تاجر البندقية » ، فسوف نجد أن هذا النقص قد شوه الدور الكبير الذى قامت به هذه الاعمال فى حياتنا الادبيـة والمسرحية على السواء . فقد عاصرت مرحلة فقيرة فى إنتاجنا الفنى ، فقيره إلى التخطيط . فأسهمت فى تنشيط الحركة الفكرية أما عن طريق خشبة المسرح ذاتها ، أو التأثير فى التأليف المسرحى ، أو الارتفاع بمستوى النقد .

ولم يصل الاهتمام بشيكسبير درجة طيبة من النضج إلا فى مشروع جامعة الدول العربية ، فقد ظلت آثار هذا الفنان العظيم نهباً للاجتهادات الفردية ، إلى أن تولى الدكتور طه حسين مسؤولية اللجنة الثقافية فأصدر قراره التاريخى بترجمة جميع أعمال شكسبير . وتخير لهـذا العبء مجموعة من أساتذة الجامعات وكبار المترجمين والنقاد . وما أن نشرت الصحف هذا النبأ حتى تصدى لمناقشته بعض الادباء والصحفيين ، أذكر منهم الآن محمد زكى عبد القادر الذى كتب يقول أن إنفاق ألوف الجنيهات على ترجمة أعظم الادباء لا يساوى شيئاً إلى جانب ترجمة كتب العلم . وقد رد عليه طه حسين بقوله أن كتب العلم للعلماء (وهم يقرأون العلم فى لغاته الاصلية) وأن كتب الأدب العظيم ينتفع بها جميع أفراد الشعب . والغريب ، حقاً ، أن المساجلة بينهما ظلت أياماً عديده ، ولما صدرت ترجمات شكسبير ووصلت إلى أيدى القارىء لم يلتفت إليها أحد من النقاد أو المعلقين ، ومن ثم لم ينل هذا المشروع الجليل اهتماماً يذكر ، فظلت أخطاؤه هى هى بغير توجيه أو تقويم ، كما انزوت محاسنه بغير اتساع ولا انماء .

فقد تحقق لهذا المشروع بلاريب نخبة ممتازه من حملة القلم العارفين باللغات الاجنبية من أمثال : لويس عوض ، سهير القلماوى ، بدر الديب ، صفية ربيع ، مجيد بدران ، محمد عوض محمد ، محمد شفيق غربال ، مختار الوكيل ، محمد فتحى ، عبد القادر القط ، حسن محمود ، ابراهيم خورشيد ، مصطفى حبيب ، مؤنس طه حسين . ومن شأن هذا الاختيار لمجموعة واسعة من المترجمين والمراجعين أن يتحاشى الاخطاء التى يقع فيها من ينفرد بترجمة شكسبير بكامله . فقد يجيد أحدهم ترجمة التراجيديات ولا يجيد فى الكوميديا أو العكس . كما أن الترجمة المخصصة للنشر فى كتاب تتيح الفرصة للمترجم والمراجع معاً أن يوضحا الاشارات الشكسبيرية الغامضة ، وكذلك تضفى الجهة الرسمية التى وكلت بمسؤولية هـذا

المشروع على هـذه الترجمة الجديدة مايوفر للقارىء عناء الشك والقلق ، وما يوفر للناشر إصدارها فى الثوب المناسب .

وقد حققت بعض الترجمات فى هذه السلسلة كثيراً من أحلامنا ، كما خانها التوفيق فى البعض الأخر ، ومع هـذا يتبقى لها شرف المحاولة الجاده . الأحلام التى تحققت هى الأمانة الكاملة فى نقل النص ، فلم يحذف مشهد واحد من أى فصل فى أية مسرحية . ولم يصادفنى قط أن هرب المترجم من أحد التعبيرات ، بل تضمنت جميع الترجمات ثبتاً هامشياً لأهم الاشارات الشكسبيرية ، وشرحاً لغوياً للتعبيرات الدقيقة الصعبة ، واستدراكاً لما يمكن أن يفهمه القارىء المتعجل لكلمات تتطلب التأمل والفكر . وبلغت بعض الترجمات مستوى عالياً من الروعـــة والتعمق فى فهم النص ومحاولة نقله إلى العربية كوجدان وحضاره ، لا كلغة من حروف ميتة . ومن هذه الترجمات « ترويض الشرسة » التى قامت بنقلها الدكتوره سهير القلماوى ، فبالرغم من انها لم تستخدم الشعر المرسل فى الصياغة ، إلا أن استخدامها للنثر لم ينخفض عن مستوى الشعر من زاوية تهيئة الجو الشكسبيرى للموقف ؛ كأن تنقل على لسان السيده ، مثلاً :

ياسيدى الكريم كل الكرم ، دعنى اتوسل اليك
أن تعفينى ليلة أو ليلتين ، فإن لم ترض بهذا
فليكن حتى مغرب شمس هـــذا اليوم :
فهكذا أمر أطباؤك وألحوا فى الأمر ،
مخافة أن يعاودك مرضك القديم ،
فأوصوا بأن أبتعد عن فراشك إلى حين
لعل فى هذا السبب عذراً لديك .

كذلك كانت ترجمة الدكتور عبـــد القادر القط لمسرحية « ريتشارد الثالث » ، فقد تجنب الالفاظ العربية ذات الرنين فى استخدامه للتعبيرات الشعرية على لسان الملكة اليزابيث :

أبق قليلا ، والق نظره معى إلى البرج .

أيتها الاحجار العتيقة أرحمى هذين الطفلين الرقيقين

اللذين ألقى بهما الحسد والبغضاء بين أسوارك !

ايها المهد الخشن لهذين الجميلين ،

أيتها الحاضنة الغليظة .

يها الرفيق العبوس للاميرين الغضين ، رفقاً بولدى !

والأن استودعك الله فى أسى واله ايتها الاحجار العتيقة .

وهناك نماذج عديده للدكتور لويس عوض وبدر الديب وصفية ربيع ، تعد اضافات حية للأدب العربى . والاضافة للأدب العربى تعنى أن يستفقد هذا الأدب — قراء وادباء معاً — من هـــذه الترجمة ، فيتسع مجال اخيلتهم وتفكيرهم إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . وهذا لا يتحقق عن طريق الترجمة الآلية (وأقرب مثال لها الترجمة الصحفية لوكالات الانباء) ، وانما عن طريق الترجمة — الفن ، التى تتم بواسطة عملية خالقة فى الذهن والبصيرة والعاطفة جميعاً ، فتصبح عملية إبداعية تماما مادامت استيعابا وتمثلا لكافة جوانب وابعاد العمل المنقول . إن الترجمة على ضوء هـــذا المعنى قريبة الشبه من النقد الإبداعى الخالق الذى لا ينفصل عن كونه فناً اصيلاً .

ولم يتحقق هذا الفهم لعملية الترجمة إلا عند القلة . فقد صادفتنى بعض الترجمات المدرجة فى سلسلة مشروع الجامعة العربية ، فلم تكن تحقق هذا الإطار

الفنى للترجمة ، بل كانت تنأى بها إلى مستوى « الاحتراف » حيناً ومستوى « الهواية » أحياناً ، ولكنها لم تصل قط الى مستوى « الفن » . والمثال السريع الذى يرد على خاطرى هو ترجمة مؤنس طه حسين لمسرحية «روميو وجولييت». ومنذ البداية أكاد أشك فى أن المترجم نقل هذا الأثر عن لغته الأصلية بل أعتقد أنه قام بالترجمة الفرنسية عن بالمقارنة إلى النص الانجليزى . لست اصل إلى هذا الاعتقاد لمعرفتى بتخصص مؤنس طه حسين فى الأدب الفرنسى ، وإنما بمراجعة الترجمة مراجعة دقيقة مع الأصل الشكسبيرى ، وبمقارنتها بترجمة على أحمد باكثير لنفس المسرحية . ولعل المظهر الأول الرديئة للترجمة المنقولة عن لغة وسيطة بين الأصل واللغة المنقول اليها ، هو افتقادها الروح والجو المسيطر على النص . فبالرغم من أن « روميو وجولييت » من أكثر أعمال شكسبير ازدحاماً بالرؤى الشعرية الساخنة ، فإن المترجم أحالها إلى برودة الموت، كأن ينقل كلمات مونتاجو فى المشهد الأول من الفصل الأول هكذا :

ما أكبر مارؤى مغتدياً
مع الصبح إلى ذلك المكان مضيفاً دموعه إلى قطرات الصبح الندى ،
وملحقاً سحاب زفراته الحارة بسحاب الجو
ولكن الشمس التى تشيع البهجة فى كل شىء
لا تكاد تزيل فى الشرق البعيد
أستار الظلمة عن مضجع الفجر ،
حتى ينسل بنى المثقل هارباً من النور ،
إلى الدار ليربض وحيداً فى غرفته
مغلقاً نوافذها ، ليحبس من ورائها جمال النهار المضىء

متخذاً لنفسه ليلا مصطنعاً .

وما أرى إلا أن هذا المزاج ينذر بخطوب مشؤومة سود

إلا ان تجلو عنه نصيحة خالصة اسباب هذا الضيق .

وأرجو أن يعود القارىء إلى النص الانجليزى ، ليكتشف بنفسه أى إجهاض حدث لتلك الأخيلة المتوهجة الزاخرة بالانفعالات النابعة من صدر أب ضاق بما يخيم على إبنه الوحيد من كآبة

وتجرنى هذه النقطة إلى مناقشة نقطة اخرى فى مشروع الجامعة العربية ، هى «التخطيط» لهذه الترجمات .فإذا كانت هناك ترجمات سابقة على درجة طيبة من الجودة، فلماذا لا نعيد ترجمتها، وفى الإمكان مراجعتها بدقة واثبات الهوامش الشارحة والمقدمات النقدية أو التاريخية اذا لم تكن موجودة ، إن ترجمة با كثير « لروميو وجوليت» وترجمة فريد ابو حديد «لمكبث»، وترجمة محمد حمدى « أيوليوس قيصر» وترجمة ابراهيم رمزى «لترويض النمرة» ، وترجمة محمد عوض ابراهيم «للعاصفة» ، جميعها ترجمات على درجة ما من الاتقان ولا يعوزها إلا ما يفتقده المجهود الفردى عادة من دقة التمحيص وضرورة المراجعة . بل إن « روميو وجوليت» لبا كثير و «ومكبث» لفريد ابو حديد — على وجه الخصوص — كان لا بد لهذا المشروع الجليل من أن يتبناهما لما أسهما به فى إثراء الادب العربى الحديث من إضافات فنية (الشعر المنثور والشعر المرسل) كانت بحاجة إلى دراسة نوعيتها وعناصرها وتقييمها .

كذلك فان التخطيط فى مشروع الجامعة أهمل تماماً عملية الاختيار بين المترجمين لآثار شكسبير . فقد كنت أفضل لأخطر أعمال شكسبير (« هاملت» « عطيل » ، « الملك لير » ، « مكبث » ، الخ .) أن يتولى نقلهـــا اساتذة

متخصصون فى الأدب الانجليزى والنقد الادبى والثقافة العربية ، فى وقت واحد . غير أننا نفاجأ باللجنة المسؤولة عن الاختيار ، تسند إلى الدكتور لويس عوض – على سبيل المثال – ترجمة «خاب سعى العشاق » ، بينما تتولى مجموعة من الموظفين بوزارة الثقافة — ممن يحترفون الترجمـــة — مهمة نقل الأعمال الـكبيرة • ولقد نتج عن ذلك أن خلت معظم الترجمات من الدراسات النقدية الجادة التى ينبغى لمشروع جليل كهذا أن يضعها فى اعتباره •

وقد أهمـــل التخطيط ، أيضاً ، نظرية تقديم الأهم قبل المهم ، فاصدر إلى الآن سبعة مجلدات تضم هذه الأعمال على الترتيب : « هنرى السادس » ، «تيتوس أندرونيكوس» ، « كوميديا الاخطاء » ، « ريتشارد الثالث » ، « سيدان من فيرونا » ، « خاب سعى العشاق » ، « مأساة الملك ريتشارد الثانى » ، « تاجر البندقية » • ولا شك ان الجمهور العربى فى مصر الذى شاهد « هاملت » و « مكبث » و « عطيل » على شاشة السينما أو على خشبة المسرح كان يتوق إلى تخطيط آخر لاصدار أعمال شكسبير ، فيتعرف أولا على النصوص التى سبق له أن تعرف عليها بصورة ناقصة أو مركبة ، أى فى إطار أحد الفنون المركبة ، كالمسرح والسينما والاذاعة والتلفزون •

ومن الجهود الفردية التى تستحق كل تقدير واعتزاز ترجمة الروائى الشاعر جبرا براهيم جبرا لمسرحية « هاملت » • قدم لها بدراسة قصيرة تحت عنوان « هاملت بين العبث وضرورة الفعل » متلمساً أرض القلق المرير الذى تجسدفى تلك الشخصية الخالدة • القلق والحيرة بين الاحساس العميق باللامعنى الضارب جذوره فى احشائنا ودنيانا على السواء ، وحتمية الحركة الديناميةفى غمرة الوجود الاضطرارى والحياة السائرة بمحض الصدفة . ولم ينس المترجم أن تتضمن مقدمته ملاحظة عن تمثيل «هاملت» على المسرح : فقد وصف شكسبير مسرحيته بقوله إنها

« مسيرة ساعتين على المسرح » ، ولما كان تمثيل « هاملت » كما هى لا يتم خلال هذه الفترة ، أصبح أمراً محتماً على المخرج أن يحافظ على إيقاع معقول لسرعتها فلا تتراخى اجزاؤها ولا يهبط معدل نبضها الدرامى . أما الترجمة نفسها فجاءت إضافة بالغة الروعة إلى الأدب العربى تدعنى أقول بضمير مطمئن، ان هذه الترجمة تأتى فى مقدمة أروع ترجمات شكسبير لما فازت به من حساسية عميقة لتفكير الفنان الانجليزى وشعره ودراميته . فقد تغلب جبرا ابراهيم جبرا على ذلك التناقض الكلاسيكى عند المترجم ، بين ضرورة اشتمال الأثر المنقول على روح صاحبه وبين تضمنه إضافة ذاتية خالقة من جانت الناقل إلى ادبه القومى — فلا تبهت خصائص الأدب المترجم فى لغته الأصلية ، ولا تفقد الفوائد الادبية التى يمكن أن تجتنيها لغتنا وأدبنا . (وارجو أن يراجع القارىء فى هذا الصدد دراسة الدكتور ماجد نخرى لهذه الترجمة ، نشرتها مجلة « شعر » فى عددها الخامس عشر) .

يثير مسرح شكسبير عادة جملة قضايا ومجموعة من التساؤلات الهامة حول استعارته الهيكل العظمى للدراما من الأساطير وكتب التاريخ ، واستخدامه القوى الغيبية للدلاله على مواقف فكرية محددة ، ولجوئه إلى التراث الشعبى فى أغانيه ، والدور الذى يسنده إلى الملوك — على الصعيد الفكرى — فى المسرح . وفيما عدا الكتاب الصغير الذى صدر فى سلسلة « اقرأ » لمحمد فريد أبو حديد وزكى نجيب محمود وأحمد خاكى ، والكتاب الذى صدر لعباس محمود العقـــاد تحت عنوان « التعريف بشكسبير » ، والكتاب القيم الذى صدر للدكتور لويس عوض تحت عنوان « البحث عن شكسبير » فيما عدا ذلك لم يقدم أحد المترجمين لشكسبير تقديماً عميقاً كما فعل فريد أبو حديد فى دراسته التى بلغت ستين صفحة من القطع المتوسط . لقد كان اهتمام المترجمين

وما يزال عند بعضهم ، قاصراً على حياة شكسبير (التى لا يعرف عنها كبار النقاد ومؤرخى الأدب فى العالم إلا النزر اليسير) بالاضافة إلى ولعهم بتلخيص المسرحية . والبعض الآخر كان يترك مهمة التقديم إلى آخرين (فقام محمد عبد الغنى حسن بتقديم ترجمة خليل مطـران « لمكبث » ، وقام محمد كامل سليم بتذييل ترجمة « يوليوس قيصر » لمحمد حمدى ، وقامت سهير القلماوى بتقديم ترجمة لويس عوض « خاب سعى العشاق » ، الخ .) . أما محمد فريد أبوحديد فقدم « لمكبث » بتحليل تاريخى لتطور اللغة الأنجليزية اجتماعياً ، إلى أن قال : « فلنذكر إذاً انه عندما بدأ شكسبير فى كتابة رواياته، كانت اللغة التى نسميها الانجليزية ماتزال فى دور التكوين » ، وأثبت معـــالم العبقرية الشكسبيرية فى خلقه لغة عظيمة . وأشار إلى مفهوم الشعب ومعنى الحرية وغيرها من القيم التى رافقت عصر شكسبير ، وأجاب على بعض التساؤلات التى يثيرها مسرحه والقضايا التى يناقشها . وعرج على الشعر والنثر والشعر المرسل حتى يبرر محاولته الرائدة فى استخدام هذا القالب الفنى باللغة العربية . وقد أصبح النقاد والمؤرخون لحركة الشعر الحديث فى بلادنا يستشهدون بهذه الترجمة، وزميلتها ترجمة باكثير « لروميو وجوليت » وديوان « بلوتولاند » للويس عوض فى التمهيد الجاد لشعرنا الجديد ،ذلك أن فريد أبوحديد تقيد بالوزن دون القافية فى ترجمة « مكبث » (وقد سبقه الشاعر عامر بحيرى إلى هذه الترجمة شعراً موزوناً مقفى ، نشر بعضة فى أعداد مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٣) . وهكذا يترجم أبو حديد قول دنكان فى المشهد الرابع من الفصل الأول :

إن فيض السرور يفعم قلبى ،
جائشاً فيه ، يبتغى أن يدارى
نفسه فى مدامع الأحزان .
يا بنى اعلموا ، وأبناء عمى ،
أمرائى ، وأقرب الناس منى
قد جعلنا ولاية العهد
للأكبر من بين أبنائنا – ملكولم
وأمرنا بأن يسمى من الآن
باسم الأمير كمبرلاند .
غير أن التشريف لم يك وقفاً ،
يتجلى عليه دون قرين ،
فينال التكريم فذاً وحيداً .
بل وسام العلا سيلمع كالنجم
على كل مستحق جدير .
فهلموا بنا إلى قصر انفرنس ،
نزدد هناك قرباً ووداً .

ولا يعيب هذه الترجمة سوى أن صياغتها الشعرية — فى بعض الأحيان — كانت تلوى عنق النص الأصلى . إلا أن فائدتها بالنسبة للأدب العربى تغفر لها ما تورطت فيه تعسف والحام . والغريب أن صاحبها الذى يستشهدون به فى التمهيد لحركة الشعر الحديث ، يهاجم اليوم هذا الشعر وقائليه بتهمة تحطيم اللغة العربية ، وهو الذى قال بالحرف فى مقدمته « لمكبث » : « أن هذا النوع من الشعر جدير بأن يطعم الأدب العربى ، وانه قد يفتح فى هذا الادب أبواباً كثيرة كانت ولاتزال مغلقة أمام اللغة العربية ، وأنه لذلك يكون مورداً غنياً عظيماً

فى أدبنا العربى » . وأيضاً : « لكم تمنيت لو أن الشاعر العظيم شوقى أبدع لنا بعض قصصه فى أسلوب هذا الشعر المرسل — وإذاً لكان الأدب العربى قد خطا على يده خطوات فسيحة فى سبيل الرقى . على أنى مع ذلك أعتقد اعتقاداً جازماً أن اللغة العربية سائرة لامحالة فى سبيل الشعر المرسل ». ولا يعيب هـذه المقدمة الهامة سوى تطرف كاتبها حين قال :« وقد كان يخطر لى فى كثير من الاحيان أن شكسبير كان يستطيع أن يزيد إبداعاً ، وأن يحلق فى التعبير إلى ذرى من البلاغه ، لو أنه ملك التعبير بهذه اللغة العربية » . إن هذا التعصب الشوفينى للغة العربية شىء لا يعرفه العلم . ومن جهـة أخرى أقول للمتحمسين لحركة الشعر الحديث أن ثمة دلالة خطيرة لترجمة « مكبث » فى الشعر المرسل ، هى أن إرهاصات شعرنا الجديد ليست امتدادا حتمياً على الاطلاق للشعر العربى ، بل هى خروج على جوهر هذا الشعر . هذه النقطة فى غاية الأهمية كى نضع أيدينا على المصادر الحقيقية للحركة الحديثة فى الشعر العربى .

تبقى بعد ذلك الاشارة إلى ترجمة دار الهلال لتلخيصات مارى لام التى شاع تدريسها بالانجليزية فى المدارس المصرية تحت عنوان « قصص شكسبير » . وهناك محاولات الكاتب الراحل كامل كيلانى فى تبسيط أعمال شكسبير للاطفال فانتهى قبل وفاته من تبسيط « الملك لير » و « تاجر البندقية » و « يوليوس قيصر » و « العاصفة » . وهى تبسيطات تعتمد على اختصار المشاهد والفصول والتركيز على الفكرة الأساسية والعبرة التى يمكن استخلاصها ، مع استخدام أبسط الأساليب اللغوية التى لا ترتفع عن المستوى الادراكى للاطفال .

وبعد ، فانه إذا كانت ترجمة الشعر من أعقد المسائل الفنية التى تواجه كافة اللغات ، فانها تزداد تعقيداً إذا كانت اللغة المترجم إليها هى العربية بالذات ، لما تشتمل علية من خصائص تبتعد بها عن القرابة القائمة بين اللغات

الأوربية . أما إذا كان الشعر المطلوب ترجمته لوليم شكسبير، فإن الأمر يستوجب التأمل وإمعان الفكر وغفران كل ما يمكن مصادفته من أخطاء فى ما تم نقله من آثار هذا الفنان العظيم إلى العربية .

وأعتقد أنه بات واضحاً أن « شكسبير فى العربية » هو موضوع كبير وقضية خطيرة متشعبة الاطراف . وليست هذه العجالة إلا اشارة إلى هذا الموضوع وإثارة لهذه القضية .

حرية الفكر

من الحلم الليبرالي إلى نظرية الثورة

(١)

كلما تصفحت تاريخ حرية الفكر، برزت أمامى ثلاث صور تحدد فيما أرى معالم الأزمة التى تعانيها حرية الرأى والتعبير والمناقشة. الصورة الأولى لسقراط وهو ماثل أمام محكمة أثينا يدفع عن نفسه تهمة إفساد الشباب والتعريض بالآلهة، وممثل الإتهام يقهقه فى داخله وهو يعدد لنفسه الأسباب الحقيقية التى دفعت بسقراط إلى ساحة المحاكمة، ولم تخرج عن كونها أسباباً سياسية فى المقام الأول، وأسباباً شخصية فى المقام الثانى. دفاع سقراط عن حرية الفرد فى التعبير عن «الصوت الصغير الهادىء فى أعماقه» الذى ندعوه نحن بالضمير، هذا الدفاع قد نستغنى عنه الآن بدفاعات أقوى منطقاً وأكثر تبريراً لحرية الفكر، ولكننا لن نستطيع الإستغناء عن تلك الدلالة العميقة الكامنة وراء كلماته «إنكم مخطئون إذا ظننتم أنكم بقتلكم الناس ستمنعون أى ناقد من كشف شروركم.. لا، ليس أيسر الطرق وأشرفها أن تكموا الأفواه، بل أن تصلحوا أنفسكم، وتقيموا الميزان بالقسط». لقد أراد سقراط فى دفاعه أن يقيم الحجة على إثبات الأهمية الاجتماعية للنقد والمناقشة، كما أراد أن يؤكد أن الضمير الفردى حقاً مطلقاً فى الجهر بآرائه. ولكنى حين أستعيد قصة سقراط مع الحرية الفكرية لا يتبقى فى مخيلتى سوى كلماته التى تحدد أزمة هذه الحرية بأنها أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة. فالدولة كتجسيد بيروقراطى للنظام الاجتماعى والاقتصادى السائد، يصطدم ممثلوها السياسيون — الحكومة — بآراء الأفراد التى لا تلتقى مع «الرأى الرسمى للنظام». وسوف نلحظ فى خريطة الحرية الفكرية خطاً واضحاً يمثل هذه الأزمة فى أوجها عندما يكون هذا الفرد بالذات «مفكراً» لا يملك

عقلا فحسب ، بل قدرة على التعبير أيضاً . فتصبح حرية الرأى هنا خطراً — فى تقدير السلطة السياسية — يهدد النظام بالتقويض ، ومن ثم يهدد السلطة نفسها بصورة مباشرة . والتناقض هنـــا بين الفرد والسلطة — كما يتضح من دفاع سقراط — ينبثق من أن هذا الرأى أو ذاك يناقش الأسس التى بنى عليها النظام القائم ، كما يناقش تفاصيل البناء الاجتماعى .

والصورة الثانية التى تخطر على ذهنى فور تصفحى لتاريخ حرية الفكر هى «محاكم التفتيش» التى أقامتها البابوية فى العصر الوسيط. إن هذه المحاكم الجهنمية ومذابحها البشعة تحدد أزمة حرية الفكر على وجه آخر هو أزمة العلاقة بين الفرد والمجتمع . فلا شك أن جماهير المسيحيين التى اقترفت جرائم ذلك العصر المظلم كانت على درجة كبيرة من الإخلاص والصدق وهى تؤدى ذلك الواجب المقدس فى الإرشاد عن الملاحدة الذين تنتظرهم نار السماء. ولـكن هذا الإخلاص والصدق كان خالياً تماماً من الإيمان بحرية الآخرين فى الإعتقاد بما يخالف قيم المجتمع ، حتى أن القديس أوغسطين وتوما الاقوينى كليهما كان يبرر الإضطهاد والتعذيب ما دامت الأغلبية ترى فى ذلك الطريق إلى الله. إن الأغلبية الاجتماعية كانت وما تزال سيفاً مسلطاً على رقاب المفكرين الأحرار . ذلك أن أولئك الذين يفكرون بحرية هم قلة دائماً . وبالتالى فإن الأكثرية — تحت ستار شعارات براقة باسم المجتمع والجماهير — هى السوط الذى لا يبلى مهما تمزقت بواسطته جلود هذه القلة الممتازة المفكرة .

والصورة الثالثة التى تقفز إلى رأسى حالما أتذكر مأساة الحرية الفكرية هى قضية برتراند رصل أمام إحدى محاكم نيويورك . فلم تكن السلطة الأمريكية ولا الشعب الأمريكى هما السبب فى تلك المهزلة، وإنما كانت أزمة الحرية الفكرية على وجهها الثالث ، أزمة العلاقة بين الفرد والعقائد الشائعة. فالسلطة الأمريكية

— ممثلة فى المحكمة — لم تتدخل إلا حين تقدمت إحدى السيدات بعريضة إتهام تطالب فيها بإلغاء تعيين الفيلسوف البريطانى بكلية المدينة لأنه ضد الدين؛ كذلك فإن الشعب الأمريكى لم يتدخل إذا استثنينا فئات القساوسة والمشايعين لهم فى التعصب. أما الضمير الأمريكى الحقيقى الممثل فى الهيئات العلمية وكبار المفكرين فقد كان نصيراً لحرية الفكر والتعبير إذ وقف بشجاعة وإصرار إلى جانب الفيلسوف ضد العقائدية ربيبة الجهل والتعصب.

هذه الصور الثلاث ليست إلا أمثلة فحسب ترد إلى خاطرى لتجسد أزمة حرية الفكر والتعبير والمناقشة من ثلاث زوايا: الأولى، هى أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة. والثانية، هى أزمة العلاقة بين الفرد والجماهير. والثالثة، هى أزمة العلاقة بين الفرد والعقيدة الشائعة. الصور الثلاث — مرة أخرى — هى أمثلة فقط تستهوى ذاكرتى وحدى، فهى من هذه الناحية شىء شديد الذاتية، ولكنها تجسد فيما أعتقد نظرية حرية الرأى من الناحية الموضوعية.

ولعلنا نلاحظ منذ البداية ان الفرد هو محور ما أدعوه بنظرية حرية الرأى. ذلك أن الضمير الشخصى — مصدر الرأى الحر — هو قدس أقداس الذات الإنسانية، الذات التى تصطدم بمنتهى فرديتها مع السلطة والمجتمع والعقيدة الشائعة.

ويقول سقراط فى دفاعه العظيم، كما نقله أفلاطون: «لا يحق لأى شخص على وجه الأرض أن يفرض على شخص آخر ما ينبغى أن يعتقده، أو أن يحرمه من حق التفكير كما يشاء. إن الإنسان يستطيع أن يعيش سعيداً دون مال ودون أسرة، بل دون بيت، ما دام ضميره مرتاحاً. ولكن بما أنه ليس فى قدرة أحد الوصول إلى أحكام صحيحة دون تمحيص دقيق لكل مشكلة ودون معرفة ما يؤيدها وما يعارضها، فمن الضرورى أن يفسح المجال أمام الناس لمناقشة جميع

المسائل بحرية تامة ودون تدخل من قبل السلطات » . وسوف نعثر على كلمات مشابهة عند أفلاطون وأرسطو ، وحينئذ نستطيع القول بأن العصر اليونانى القديم هو العصر الذى ناقش بوضوح وجرأة أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة فكان بلاشك عصر حرية الفكر ، بالرغم من مأساة سقراط وبعض الحوادث القليلة الأخرى ، وبالرغم من أن فلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطو لم تكن تؤيد المعنى العميق للديمقراطية فى النظام الاجتماعى . وهى مشكلة تطرح على أوسع نطاق قضية العلاقة بين حرية الفكر وبقية الحريات يقول بيورى فى كتابه « حرية الفكر » : « الراجح عندى أن الدافع إلى اتهام سقراط كان دافعاً سياسياً فإن سقراط لم تكن طريقة تفكيره لتتفق مع الديمقراطية المطلقة الحدود أو لتوافق على أن رأى الأكثرية الجاهلة هو الرأى الصواب » . كذلك فنحن نتبين من « جمهورية » أفلاطون أنه كان مؤمناً أشد الإيمان بالصفوة الممتازة الحاكمة ، وقد خطط للحيلولة دون حرية الرأى للجماهير .

أما أزمة الفرد مع المجتمع ، فإنها تتجلى فى مرحلة العصور الوسطى ، حيث تغلغلت المسيحية على الصعيد العالمى وتعددت مذاهبها تعدداً رهيباً . وأصبح الفرد فى أزمة ضميرية حادة إذا أحس بتناقض ما مع الجماهير ، مع الأغلبية ، مع المجتمع ، إلى بقية هذه الأسماء التى تهدد كيان الفرد فى جوهره . مشكلة الفرد هنا ليست مع السلطة التى تبدو فى معظم الأحيان كما لو كانت بعيدة عن التحيز إلى جانب الأكثرية . مشكلة الفرد أيضاً ليست مع العقيدة الشائعة . وإنما فى إتخاذه موقفاً فردياً شديد الخصوصية من السلطة والجماهير والعقيدة السائدة على السواء . اللا انتماء فى حد ذاته هو محور الأزمة بين الفرد والمجموع . ويؤكد روبرتسون فى كتابه « موجز فى تاريخ حرية الفكر » أن إضطهاد المسيحيين فى الغالب كان مدفوعاً بغضب الشعب أكثر مما هو مرغوب من السلطات . وكثيراً ما أعلن الأباطرة مراسيم التسامح ولكن الشعوب ما كانت تتهاون فى الفتك

بكل على خارج إجماعها . لذلك كانت الأهمية البالغة لدستور الثورة الفرنسية ، بأنها لم تكتف بشعار ضخم يقول بالحرية والاخاء والمساواة ، بل كانت حريصة كل الحرص على صياغة فولتير وروسو وديدرو فى صورة عملية تقول : « أن نواب الشعب الفرنسى المجتمعين فى جمعية وطنية لما رأوا ما نزل بالمجتمع الإنسانى من المصائب والشقاء وإفساد الحكومات وهى ترجع إلى سبب واحـــد هو جهل حقوق الإنسان ، أو تجاهلها ، أو العبث بهـا ، قد قرروا أن يصدروا إعلانا عاماً ببيان حقوق الإنسان الطبيعية المقدسة التى لا يصح أن تمتد اليها يد العبث والمساومة . وذلك ليكون هذا الإعلان راسخاً فى أذهان بنى الإنسان يذكرهم على الدوام بحقوقهم وواجباتهم . ولتحترم أعمال السلطة التنفيذية المنطبقة على الأغراض التى يصبو اليها المجتمع الإنسانى . ولتكون مطالبة الناس بحقوقهم مؤسسة من الآن على مبادىء واضحة لا نزاع فيها ولا جدال . فيكون قوام هذه الحقوق صيانة الدستور ، وصيانة سعادة المجموع . لذلك تعلن الجمعية الوطنية بعناية الله العلى الأعلى الحقوق الآتية للانسان :

١ — يولد الناس أحراراً متساوين فى الحقوق ، لا تمييز ولا تفاضل بينهم إلا فيما تقتضيه المصلحة العامة .

٢ — كل سلطة يصدرها الشعب وحده . ولا يحق لأى قوم أو أية جماعة أن يأمروا أو ينهوا إلا إذا أستمدوا السلطة من الشعب .

٣ — القانون هو مظهر الإرادة العامة للأمة ؛ ولأهل البلاد جميعاً الحق فى أن يشتركوا فى وضعه بأنفسهم أو بواسطة نوابهم ، والقانون واحـد بالنسبة للجميع .

٤ — لا يصح اتهام انسان أو حبسه أو القبض عليه إلا فى الاحوال المبينة

فى القانون بشرط اتباع اجراءاته . وكل من ينفذ امراً استبدادياً مخالف للقوانين أو يأمر به أو يوعز بتنفيذه يستحق العقاب .

٥ — حرية الجهر بالآراء والافكار من حقوق الانسان المقدسة . فلكل أمرىء أن يتكلم ، ويكتب ، ويطبع ، بملء الحرية بشرط الايسىء استعمال هذه الحرية فى الاحوال التى بينها القانون » .

إن الثورة الفرنسية من هذه الزاوية هى ثورة عالمية ، لأنها ثورة حقوق الإنسان فى إحدى مراحل تطوره ، فى مرحلة أزمة الفرد مع المجموع . لقد أضاف الفلاسفة والمفكرون الشيء الكثير إلى حقوق الإنسان ، ومن هذه الاضافات نشعر انهم يعنون به الفرد فى مواجهة المجموع . لهذا السبب يؤكد طوم بين أن « كل حكومة وراثية هى بطبيعتها حكومة استبدادية » ، ويدعم جيفرسون هذا القول بأن « أفضل الحكومات اقلها حكماً » . أماثورو فيصر على أن « أفضل الحكومات هى التى لا تحكم اطلاقاً » . ويبدو لنا كما لو أن هذه الكلمات تعنى العلاقة بين الفرد والسلطة ، غير أن محتواها فى التطبيق يقصد به العلاقة بين الفرد والمجتمع . يقول جون ستيوارت ميل فى كتابه « حول الحرية » : « ليس من حق هيئة تشريعية أو تنفيذيه أن تفرض على الناس اعتناق رأى لايرتضونه أو توجب عليهم الإيمان بمعتقد لا يرونه، والحكومات الدستورية تنفذ إرادة الشعب ولا تقاوم رغباته . بل ليس من حق الشعب نفسه أن يخرس الألسنة التى تنطق بغير ما يرتضيه ، أو يقصف الاقلام التى تجرى بغير ما يساير أهواءه ولا يجوز له أن يدفع حكومته إلى أرتكاب هذا الإثم ، إذ لا يجوز فى منطق الحرية إسكات معارض حتى ولو أنتهى إلى إبطال رأى اجمع الناس على صوابه » . .

إن هـــذا الإيمان العميق بحق الفرد المطلق فى حرية الرأى ، هو امتداد واستمرار لهذا الفئة التى نادت بالحـكم الدستورى فى القرن الثامن عشر وعلى رأسها الفيلسوف الإنجليزى جون لوك ، فهو من جهة — كما يقول راندال — لخص الأفـكار التى نشأت من مختلف أوجه النضال فى القرن السابع عشر ، ووضعها فى شكل نظام أصبح المسوغ الرسمى للثورة الانجليزية التى نشبت عام ١٦٨٩ . كان لوك يقول بصراحة : « لـكى نفهم القوة السياسية فهماً صحيحاً ونستنتجها من أصلها يجب علينا أن نتحرى الحالة الطبيعية التى يوجـد عليها جميع الأفراد ، وهى حالة الحرية الـكاملة فى تنظيم أفعالهم والتصرف بأشخاصهم وممتلـكاتهم بما يظنون أنه ملائم لهم » . لقد صاغ مونتسكيو هذا الرأى صياغة قانونية بنى عليها فيما بعد الدستور الامريكى الذى أصبح مجرد تمثال جميل كذلك القابع عند مدخل نيويورك . فالإستعمار الأمريكى يهتم أشد الاهتمام بالتماثيل والمواثيق . أما ما ترمز إليه فهذا شىء آخر لا ينال أقل الاهتمام من الولايات المتحدة . إن مواثيق الحرية فى هذا الدستور لم تأت هـكذا جزافاً : كان ثمة معارضون كثيرون ابرزهم جون آدمز الذى كان يقول ويكرر القول أنه « لو رجعنا إلى أية صفحة من صفحات التايخ لوجدنا الأدلة الواضحة على أن الشعب حين يترك دون زاجر أو رادع يصبح ظالماً مستبداً وحشياً بربرياً » . والحق أن الديمقراطية الأمريكية ليست نتاجاً إنجليزياً ، وإنما نشأت فى فرنسا واعتنقها فى أمريكا حزب جيفرسون وجاكسون الشعبى . من « العقد الاجتماعى » لروسو الذى يفرق بين الآراء العامة للشعب وارادة الاكثرية ، يستمد جيفرسون ثورته فيصيح « أن الذين يـكدون على الأرض هم شعب الله المختار ، وهم الذين جعل من صدورهم معاقل للفضيلة الصحيحة الـكبيرة ، وهم الموقد الذى يحفظ فيه تلك النار المقدسة مشتعلة التى لولا ذلك لانطفأت جذوتها فى الأرض » . ثم يقول : « أن كل جيل يجب أن يعيش تحت حكم دستور يضعه بنفسه » . ويخاطب

آدمز : « إننا كلنا نحب الشعب . ولـكن أنت تحبه كما تحب أطفالاً تخشى أن تدعهم لانفسهم دون مربيات . وأنا أحبه كما أحب راشدين أترك لهم حرية الحـكم الذاتى » . أعود إلى القول بأن دفاع جون ستيوارت ميل عن الحرية الفـكرية هو امتداد عميق لهذه الآراء بشكل عام ، وهو امتداد ناضج لآراء بنتام القائمة على أساس المنفعة الاجتماعية بشكل خاص (وهى آراء تثير بشكل حاد ما إذا كانت حرية الفـكر والتعبير مشروطة بالنفع الاجتماعى) . ولقـد جاءت التعديلات المتوالية على الدستور الأمريكى دليلاً واضحاً على أن كفاح جيفوسون فى سبيل الديمقراطية وحرية الرأى لم يـكن عبثاً .

إن أزمة الفرد مع العقائد الشائعة هى فى صميمها أزمته مع العقائدية. فعندما تغلق المسيحية الباب فى وجه أى دين جديد تصبح العقيدة فى ذاتها حائلاً رهيباً دون حرية الرأى. فالبناء العقائدى سواء كان بناء دينياً أو بناء فلسفيا يوصد الباب نهائياً فى وجه حرية الفـكر والتعبير ، ذلك أن المؤمن يعتقد بأنه حصل على الحقيقة المطلقة ويعنيه فى الـكثير إلا يزعجه أحد فى ارتياحه العميق إلى هذا الأيمان عند المتدين ، أو الفهم عند المتفلسف . فالـكتاب المقدس — على سبيل المثال — يحمل بين صفحاته وجهة نظر شاملة إلى الحياة والـكون والإنسان . وعندما تتحول هذه الشمولية إلى المستوى العقائدى يصير من العسير أن تنال وجهات نظر جديدة حقها فى التعبير . إنها تواجه أبنية مغلقة لم تعد تسيغ غير الهواء الفاسد . أما إذا كان التطور يدفع باكتشافات العلم والتاريخ إلى وجهات النظر الجديدة ، فإنها تلاقى عند ئذ اضطهاداً مريراً من جانب العقيدة الشائعة ، فتحرق ثمار العقول الحرة ويصلب اصحابها أو يذبحون فى كثير من الاحيان .

فى أوائل القرن الثامن عشر عرفت انجلترا حركة عقلية بقيادة انطونى كولينز الذى قال : «لاشىء يخالف الصواب أكثر من الظن أنه من الخطر أن نسمح للناس بحرية الفحص فى أسس الآراء المكتسبة ، ولا شىء يخالف الصواب اكثر من الشك فى حسن نوايا أولئك الذين يستعملون هـذه الحرية . فإلى أن يجد

الناس دليلا أفضل من العقل ، من الواجب عليهم أن يتبعوا هذا النور إلى كل مكان يقودهم إلية » . ويصل الامر بهـــذه الحركة إلى تأسيس جمعية « سقراطية » لترويج حرية التفكير والتعبير والمناقشة ، فى نفس الوقت الذى كان فيه هوبز يخاطب الناس قائلاً : « إنكم مفطورون على الشر . ليس فى الدنيا أى مبدأ روحانى . لا خير غير المتعة ، ولا شر غير الألم ، ولا هدف غير المنفعة ، ولا حرية إلا عدم وجودما يعوق الشهوة . بما أن مبـــدأ حفظ الحياه قوامه حب الذات ، ولما كان كل فرد يدافع عن حقـه فى الحياة ، فالحالة الطبيعية هى حالة القتال بين الناس ، أولئك الذئاب . مادمنا لا نستطيع التوفيق بين الحرية والحياة ، فالافضل أن نختار الحياة » .

بين هـذين النقيضين كانت العلوم تواصل زحفها وتلقى ظلال الشك على الكثير من العقائد الشائعة ، فلم يكن أمام الكنيسة فى أوربا إلا قرارات الحرمان ومحاكم التفتيش والانذار بالجحيم لكل من تسول له نفسه الانتقاص من قدر الحقيقة الدينية المطلقة ، حتى أن كاستيليون يصرخ يومذاك قائلاً : « إن الدين ليصبح لعنة من اللعنات إذا كان لا يستغنى عن الاضطهاد » . ونشهد دعوة إلى فصل الدين عن الدولة ، فنقرأ فى رسالة الشاعر العظيم ملتون المسماة « أريوباجيتيكا » عن حرية المطبوعات دفاعاً بليغاً عن حرية الصحافة يصلح للدفاع عن الحريات عامة . أكد بوضوح أن الرقابة قد تؤدى إلى « تثبيط العرفان والصد عن الحق ، وأنها تعرقل مايحتمل ان نكشف عنه من حكمة الدين والدنيا ونقص اطرافه فضلا عن إعمال مواهبنا وإخماد محصولنا الحالى من المعرفة » إذ أن المعرفة لا تتقدم إلا بالتعبير عن جديد الأفكار ، والحق لا يكتشف إلا بحرية المناقشه ؛ وإذا قدر لنهر الحقيقة ان يتوقف عن التدفق والجريان فإنه لا يلبث ان يأسن ويتحول إلى مستنقع موحل من الاستكانة والتقاليد . ان الكتب التى يجيزها الرقباء لهى جديرة — كما يقول بيكون — « بإن تكون مجرد تسجيل المنـــاسبات » ، وهى مطبوعات

لا تستطيع أن تتقدم بالمعرفة خطوة واحدة . وان الامثال التى تضربها الأمم ذات الرقابة الصارمة لاتوحى بأن الرقابة تعين الأخلاق الفاضلة : « انظروا إلى أسبانيا وايطاليا ، هل كسبت واحدة منهما مثقال حبـــة من خردل فى الأمانة والحـكمة والعفــة منــذ اناخ التفتيش بسطوته على الـكتب والأفـكار ؟ إن أسبانيا لتستطيع فعلا أن تجيب : إننا كسبنا ماهوأهم من ذلك، كسبنا اننا أكثر الدين » . ومن العجيب أن ملتون يرفع حرية الفكر فوق الحرية المدنية : « إعطنى من غيرنا استقامة فى حرية المعرفة والتعبير والمناقشة الحره حسب ما يملى الضمير فذلك أسمى عندى من أية حرية أخرى » .

ينبغى أن نشير ان هؤلاء العظماء الذين كرسوا حياتهم من أجـــل حــرية الرأى ، ما كانوا يستطيعون ان بتجاوزوا عصورهم بشكل بعيد المــدى . فبينما ينادى لوك : « من السخف ان نفرض أموراً لا يستسيغها الناس بقوة القانون، وأن الايمان بصحة هذا الشيء أو ذاك لا دخل فيه لاراتنا » ، نراه يحــدد فى الوقت نفسه : « أن هؤلاء الذين لا يؤمنون بالله لا يستحقون أن يعاملوا بالتسامح فإن الـكافر لا يقيم وزناً لعهد أو قسم ولا ميثاق ولا تالك الروابط التى يتماسك بها المجتمع الانسانى . إن استبعاد الله ولو فى الفكر ينقض هذه الروابط نقضاً ، هذا فضلا عن أن هؤلاء الذين يقوضون بالحــادهم الأديان كلها لا يمــكن أن يزعموا ان لهم ديناً يطالبون بمقتضاه بحق التسامح » . أى أن حرية الفــكر والتعبير هنا نسبية للغاية ، كما كان الاتهام بالالحاد مثلا نسبياً للغاية ، إذ كانت كل طائفة مسيحية تتهم بقية الطوائف بالهرطقة والزندقة والارتداد ، إلى بقية تعبيرات القائمة السوداء التى تؤدى إلى جهنم الاضطهاد . إن اقتراحات روسو — كما يقول بيورى — لا تخرج عن كونها « مسيحية متساهلة » ، فقد كان يرى استبقاء بعض المبادىء المسيحية الجوهرية عنده وفرضهـــا على المواطنين جميعاً ، ومن يخالفها فجزاؤه النفى والإبعاد . ومن تلك المبادىء الايمان بوجود الله والنعيم

والجحيم فى الدار الأخرى . ومن هنا كان ميرابو — فى زمانه — من أكبر الدعاة الثوريين لحرية الرأى ، حتى أنه يحمل على دعاة التسامح حملة لا هوادة فيها : « إننى أرى الحرية الدينية المطلقة التى لا تخضع لأى قيد تبلغ إلى حد من القداسة تبدو لى فيه كلمة التسامح كأنها نوع من الاستبداد ، لأن السلطة التى تتسامح قد يتراءى لها أن تتعصب». وهى كلمات شبيهة بما قاله طوم بين:«ليس التسامح هو عكس التعصب ، وإنما هو صياغة جديدة له ، فكلاهما تحكم واستبداد ، فإن أحدهما يزعم لنفسه حق منع حرية الضمير ، والثانى يزعم لنفسه حق منحها للناس » . إن هذه الدعوة إلى أن تكون حرية الرأى حقاً مطلقاً من أى قيد أو شرط هى الحل الوحيد لأزمة العلاقة بين الفرد والعقائدية ، أو كما يقول الأمبراطور فردريك الأكبر : « أن لكل إنسان أن يصل إلى العالم الآخر بطريقته الخاصة » . لقد تحدث سبينوزا حديثاً مستفيضاً حول هذا الحق المطلق حتى أنه دعاه « بالله » ، أو كما يقول الفيلسوف باجى: « إن قيام فكرة عظمى فى وجه فكرة عظمى نظيرهـا أمر ينشرح له قلب الله » . والغريب ان المفكرين الذين وقفوا ضد حرية الفكر مثل هوبز الذى منح رئيس الدولة سلطة مستبدة مطلقة يتحكم بها فى المبادىء والمعتقدات كما يتحكم فى أى شىء آخر — أقول من الغريب أن أمثال هوبز يلقون من الحاكم المستبد أبشع صنوف الاضطهاد فقد أخمد صوت هوبز فى عهد شارل الثانى وأحرقت مؤلفاته .

لقد لجأ الكثيرون من المفكرين الأحرار إلى التحايل على طغيان العقائدية بالفصل بين الوحى والعلم أو الفاسفة ، لم يكذبوا الكتب المقدسة ولكنهم أيضاً لم يؤيدوا ماجاء فيها ، بل راحوا يقتفون أثر العلم فى محو الخرافات . شككوا فى معجزات المسيح من خلال تفنيدهم لإمكانية المعجزة ، وشككوا فى صحة المعلومات التى فاضت بها كتب الدين على ضوء مكتشفات علم الجغرافيا

والجيولوجيا وغيرها من العلوم، بل إن مذاهب المسيحية كانت فى واقع الأمر - بتعددها - يحطم بعضها بعضاً. وقد أتاح ذلك للآراء الجديدة المستندة على آثار ركائز من العلم والكشوف الجديدة ان تفلت من قبضة الاضطهاد إلى حين. وقف ارسكين محامى طوم بين يدافع عن حرية الفكر بقوله: « إن الاستبداد هو الأب الشرعى للمقاومة وهو دليل خطير على أن الحق لا يحالف المستبد. إنكم تذكرون جميعاً أيها السادة تلك القصة المرحة التى رواها لوسيان: فقد زعموا أن جوبيتر كان يتنزه ذات يوم مع أحد الفلاحين وكانا يتناقشان بملء الحرية والمؤالفة فى شؤون الأرض والسماء. وكان الفلاح يصغى فى اهتمام ورضى، بينما يبذل جوبيتر جهداً مضنياً ليفرض عليه رأيه. ولما رأى فى الرجل بعض ملامح الشك تلفت حوله بخفة وهدده بأن يسلط عليه الرعد. قال الرجل: ها قد علمت أنك مخطىء ياجوبيتر؛ اننى أعرف خطأك على الدوام عندما تلجأ إلى رعدك! » وعندما أصدرت المحكمة إدانتها لناشر كتاب بين بالحبس، ما كان من الشاعر شلى إلا أن وجه رسالة لاذعة إلى القاضى جاء فيها: «أفتظنون إنكم تحاولون هداية مستر ايتون - الناشر - بتكدير عيشه وتعذيبه؟ إنكم قد تستطيعون أن تجبروه بالقهر والتنكيل على أن يعترف بمعتقداتكم، ولكن لن يستطيع تصديقها إلا إذا حاولتم أنتم أن تجعلوها قابلة للتصديق، وذلك شىء ربما كان أكبر من طاقتكم ».

إن أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة، وبين الفرد والجماهير، وبين الفرد والعقائد الشائعة، هى أزمة حرية الرأى فى جوهرها. لأن الأفراد هم الذين يخترعون ويكتشفون ويجددون، ومن ثم فهم أصحاب المصلحة الأولى فى حرية التفكير. لقد عانت البشرية ويلات الانصياع للسلطة والجماهير والعقائد الشائعة فقدمت من عباقرتها موكباً جليلا من الشهداء، بينما كانت السلطة والجماهير

هى التى تستفيد أولا وأخيراً من الأفكار التى سبق لها أن احرقت أصحابها.
كثير من هذه الافكار الحرة تحولت إلى قوانين وقيم وأخلاقيات يعمل بها المجتمع مختاراً، بعد أن دفعت تلك القلة العبقرية الثمن غالياً. لهذا السبب اتجه بعض الفلاسفة إلى تبرير حرية الفكر والتعبير بواسطة فوائدها الاجتماعية، فيقول ميل أن الرأى إذا كان صواباً فإن اضطهاده يحرم الناس فرصة رائعة يستبدلون فيها الحق بالباطل، وإذا كان خطأ فقد حرموا كذلك فرصة لا تقل أهمية عن الأولى، هى فرصة الازدياد من التمكن فى الحق والرسوخ فى العلم على أثر مصادمة الحق بالباطل ومقارنة الخطأ بالصواب. « وما منح الإنسان العقل إلا ليستعمله، فهل يحرم عليه استعماله البتة لأنه قد يخطىء فى استعماله؟ إن إطلاق الحرية التامة للغير فى معارضتنا ومناقضتنا هى الشرط الجوهرى الذى يسوغ افتراض الصواب فيما نراه من الآراء حتى نستطيع العمل بموجبها والسير على مقتضاها. ومن غير هذا الشرط لا يستطيع الإنسان أن يكون على ثقة بصحة رأيه وصواب اعتقاده ». ويستطرد ميل اننا نخالف الالآف كما نخالف الحقيقة إذا توهمنا أن ماركوس اوريليوس لم يكن لديه، وهو يكافح انتشار المسيحية، كل المعاذير والحجج التى يتمسك بها اليوم أنصار المسيحية لمكافحة ما يناقضها من من الآراء. إن انتسابنا إلى إحدى العقائد تم بطريق الصدفة، فالأسباب التى جعلت إنساناً ما مسيحياً فى لندن كان يمكنها أن تجعله بوذيا فى بكين. ومن السخافة أن يتوهم المرء أن الحق لا لشىء سوى أنه حق يشتمل على قوة غريزية ليست موجودة فى الباطل من شأنها أن تمكن الحق من التغلب على ضروب العقاب والتنكيل، إذ الحقيقة الواقعة أن الناس ليسوا بأشد تعصباً للحق منهم للباطل، وأن مقداراً كافياً من العقوبات القانونية والاجتماعية جدير بان يحول دون انتشار الحق، كما هو جدير بأن يحول دون انتشار الباطل». والحقيقة ـ يقول ميل — «أن الإنسان لا يستطيع أن يصير مفكراً عظيما إلا إذا أيقن بأن أول واجبات المفكر اتباع رائد عقله إلى أية غاية يؤدى اليها به. وأن الحق ليستفيد حتى من خطأ الذى

يعتمد على فكره مع التأمل العميق وإنعام النظر ، أكثر مما يستفيد من صواب الذين لا يعتقدون في الصواب إلا من باب التقليد » .

إن بعض المفكرين أيضاً ربطوا بين حرية الرأى وبقية الحريات ، فنرى وايتهد يقول أن التفكير فى الحرية ينصرف عادة إلى حرية الرأى وحرية الصحافة وحرية العبادة وغير ذلك من الحريات الفكرية ، والانتقاص من هذه الحرية تقع تبعته على المجتمع أو على أفراده الحاكمين . « ولكننا ننسى أن الطبيعة تحد من حرية الإنسان بقدر ما يفعل الإنسان بالإنسان ، بل لعلها أشد جوراً وأكثر قسراً . هى تشل حريتنا بالفقر وبالجهل وبالمرض وبعوامل التربة والمناخ . والمجتمع الحديث يحارب الطبيعة ليتحرر من ربقتها بإزالة الفقر وتنوير العقل وكبح المرض والانتصار على التربة والمناخ . حرية الفكر إذاً لا تكفى ، ولا بد معها من حرية الفعل » . ومن هذه النقطة يحدد هارولد لاسكى معنى الحرية فى المجتمع الاشتراكى ، فيقول أن الخوف والكراهية والبغض هى الوحوش التى تفترس الحضارة ، وكثير من الجماهير تميل إلى التحطيم والتدمير . وفى جو قاتم كئيب كهذا الجو المفعم بالكراهية والبغض والخوف المشحون بالبارود المدمر ، توصد أمام الحرية جميع المسالك والمداخل ؛ لأن الحرية يستحيل عليها أن تعيش إلى جانب الظلم ، « وإنما تنمو الحرية وتورق شجرتها حيث يقرر البشر ، ويسلم بأن لهم قيمة أعظم بكثير من الكفاح فى سبيل لقمة العيش أو قطعة الخبز » . وفى كتابه عن حرية العقل فى الدولة الحديثة يؤكد أن الأفكار الباطلة لا تعيش، إنها تعرقل الاكتشاف وتقلل من السعادة وتساعد أولئك الذين يستفيدون من وجودها ولكن على حساب المجتمع ككل .

إن رالف بارتون يرى فى كتابه « إنسانية الإنسان » يدمغ كل من يقف فى وجه حرية الرأى بانه عدو للحضارة وخائن للبشرية : « إنه لا يسحق روح

الحرية حيث وجدت فحسب ، ولكن يمنع ولادتها من جديد ، وهو لا يقتل فقط تلك الأفكار التى توصل إليها الإنسان أو يفتك بها وهى بعد فى طفولتها كما فعل هيرودس ، ولكنه يحرم البشرية من جميع الآراء المجهولة التى لم تولد بعد . إن العقول الميتة لا تحدثنا بشىء . وخسارة الأفكار التى لم يفكر بها أحد ، والأخيلة التى لم يتخيلها أحد ، هى خسارة لا يمكن تقديرها . فالتاريخ لا يسجل إلا ما يحدث ويبقى » . ويثير هذا المفكر فى كتابه قضية هامة حين يصرح بأنه بات يقيناً أن العقل الحر إن لم يسمح له بأن يعمل وفق هذه الحرية فإنه قد لا يجد شيئاً أكثر جاذبية وإثارة له من الإنضمام إلى غيره من العقول بغية تدمير الحرية . « نحن لا نستطيع أن نبدع الحرية الفكرية وأن نحافظ عليها إلا بممارستها. إذ أنه لا يفى بالغرض أن نقول أن البشرية قد اجتازت عصر الاضطهاد ، فإن عصاب محكمة التفتيش جزء فطرى من طبيعة جميع العصور » ، فليست هناك جماعة عقائدية فى القرن العشرين تحمل المناعة ضد التعصب .

لقد كان للعلم والفلسفة والدين دور هام فى حرية الفكر والتعبير . استطاع العلم أن يوسع من هوة التناقض بين الإنسان والعقائد الشائعة ، وتمكن الدين من تبرير الاضطهاد ، وحاولت الفلسفة أن تصوغ نظرية لحرية الرأى . وكان لحرية الرأى نفسها دور هام فى تطوير العلوم والفنون والفلسفات والأديان ، فليس من قبيل المصادفة أن نشاهد ذروة الحضارة الإنسانية تحت شمس الديمقراطية وحرية الرأى . إن ثمن حرية الفكر الذى دفعته شعوب العالم الحديث وهى ترتقى قمة الحضارة البشرية هو الدماء صاحبة الفضل الأول فى التربية الديمقراطية العميقة الجذور . إن مشكلة الأقلية والأكثرية ، وطبيعة العلاقة بين حرية الرأى والمجتمع وبين حرية الرأى والتقدم ، بالإضافة إلى الفوائد الاجتماعية لحرية الفكر — كل هذه لا تنفى ، بل تؤكد ، أن الفرد

هو محور نظرية حرية الرأى مادام الضمير الشخصى ، مصدر الرأى الحر ، هو قدس أقداس الذات الإنسانية . فالأكثرية قد تنجح فى تعطيل مايؤدى إليه رأى الأقلية ، ولكن لهذه الأقلية حقها المطلق فى التعبير عن هذا الرأى . وربما تصطدم مصلحة المجتمع العليا إذا طبق رأى فردى لأحد المفكرين ، ولكن هذا لايسوغ له أن يكبت هذا الرأى . كذلك فإن ما تحرزه حرية الفكر والتعبير من نجاحات فى مجال التقدم الاجتماعى ليس شرطاً لإباحتها ، لأن الإيمان بها ينبغى أن يصدر عن وعى عميق بقيمة الفرد ودوره ومعنى الضمير وجوهره . هذا الإيمان وحده هو الذى يعصم حرية الفكر من أن تقوم على أساس المنفعة الاجتماعية وحدها . هذا الإيمان وحده هو الذى يحل أزمة التناقض بين الفرد والسلطة وبين الفرد والمجتمع وبين الفرد والعقائدية .

(٢)

لا ريب أن حرية الرأى كانت مشكلة أساسية على طول التاريخ العربى، فإذا تصدينا هنا لهذه القضية إبان العصر الحديث فحسب، فإن ذلك لا يعنى تجاهلا لتاريخها القديم الغائر فى ضميرنا الحاضر، وإنما جاء اختيارنا لهذه الفترة نتيجة عاملين. أولهما أنها مرحلة النهضة الفكرية القريبة إلى وجداننا، ومراحل النهضات الفكرية هى التى تحدد بشكل حاسم موقف هذا المجتمع أو تلك الحضارة من ضمير الأمة: هل هو الزجر والكبت والعنف، أم هو الحرية والسماحة والاختيار. والعامل الثانى الذى لا يقل أهمية عن سابقه، أن المنطقة العربية فى تاريخها الحديث عانت ويلات الاحتلال الغربى فى مختلف أطواره الامبريالية وألوانه الإنجليزية والفرنسية. ولقد خلق الاستعمار الأوربى لبلادنا موقفاً معيناً من حرية الفكر والتعبير. ذلك أن بقاءه فى المنطقة كان يعتمد على الترويج لأيديولوجيته الخاصة التى تتناقض فى جوهرها مع مصلحة الشعب. ولما كانت السلطة فى معظم الأحوال فى أيدى المستعمرين فقد ظل موقف الدولة من حرية الرأى هو موقف هذه السلطة.

وكثيراً ما تفاعل هذان العنصران، أى أن النهضة الفكرية العربية الحديثة لاقت العنف والإذلال من جانب بعض الفئات العربية التى تستند أساساً على نظم موغلة فى التخلف والعداء لجوهر كل نهضة وتقدم. ومن الطبيعى أن يلتقى موقف هذه الفئات مع موقف الاستعمار من حرية الفكر، لأن هدفهما النهائى مشترك: وهو الرغبة المستميتة فى البقاء الأبدى. إلا أن هذا الموقف الموحد لا يعنى انعدام التناقضات بين الرجعية المحلية والاستعمار الأجنبى، بل إن هذه التناقضات بعينها كانت إحدى الثغرات التى ينفذ منها كفاح المناضلين من أجل الحرية. وعلى الطرف الآخر كانت ثمة تناقضات فى صفوف الشعب، كثيراً ما كانت

تستغل من جانب الرجعية والاستعمار فى اغتيال حريات الشعب الديمقراطية .

كانت مصر مشعلا مضيئاً للمنطقة العربية كلها بشأن « الحرية الفكرية » عندما أعلن الاحتكاك الغربى العربى فى مصر بوادر عصر النهضة فى بلادنا. ذلك أن واردات الغرب من الفكر الثورى كانت نقطة الإنطلاق فى هذه النهضة . ولا تنبع ثورية هذا الفكر من كونه فتوحات فى العلم والاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، بقدر ما تنبع هذه الثورية من « الإطار المنهجى » الذى كان يجمع هذه العلوم جميعها فى بوتقة واحدة تنصهر فيها لتخرج إلينا بعدئذ « وجهة نظر شاملة» فى أمور الطبيعة والمجتمع على السواء ، أى لتخرج إلينا « فلسفة » . أجل ، كانت الركيزة الأساسية للانطلاقة الفكرية فى فجر النهضة العربية الحديثة ركيزة فلسفية تجمع الأشتات والمتناقضات فى وحدة دينامية تخلق الرؤية الجديدة للانسان والعالم . وبالرغم من أننا لم نستورد فى البداية أحدث منجزات الحضارة الاوروبية فى مجال الفكر بل اعتمدنا على منجزات القرن التاسع عشر ، إلا أن التفاوت بين المستوى الحضارى للغرب ، والمستوى العربى ، جعل من المنجزات الفكرية الأوربية فى القرن الماضى دعامة كبرى لنهضتنا منذ بداية القرن العشرين وقبل ذلك بقليل . هذه النقطة شديدة الأهمية للتأكيد على التفرقة بين نوعية النهضة الأوربية التى أعلنت ميلادها بالعودة إلى التراث اليونانى الرومانى ، وبين نوعية النهضة العربية التى أعلنت ميلادها بالاحتكاك مع التراث الغربى . النهضة الأوربية تعود إلى الإغريق والرومان بلا عقد أو مركبات نقص ، لأن حضارتها جزء لا ينفصل عن التراث الأوربى . والنهضة العربية تلتفت إلى الغرب فى أحرج لحظات تطورها : فهى فى مرحلة تمزق وبتر من ناحية (ومن هنا ينتفى عامل الاستمرار)، ومن ناحية أخرى فهى فى مرحلة تبعية خطيرة للحضارة الغربية على الوجهين الاقتصادى والسياسى (ومن هنا يخصب المناخ الذى يولد العقد ومركبات النقص) .

ولم تكن شرارة الفكر الثورى فى الغرب قاصرة على توصيل وهجها وحرارتها إلى قطاع واحد محدد من المثقفين العرب فى مصر ، بل تلقاها أكثر من قطاع ، وبذلك تولد أكثر من موقف . ونحن نستبعد فى هذا الحديث مواقف الذين ساندوا الرجعية المحليةأو الاستعمار الأجنبى فى محاولة إزهاق روح النهضة باختيارهم الواعى أو غير الواعى لمنهج « بقاء الحال على ما هو عليه » ، ذلك المنهج الذى يضمن الراحة والخمول والطمأنينة للعقول الكسلى ، ويمنح الشعور بالدعة والاستقرار لأصحاب المصالح التى يهددها الفكر الجديد .

وبالرغم من أن المؤثرات الأجنبية فى الفكر العربى الحديث تمتد إلى تلك البذور التى جلبها رفاعة الطهطاوى وأحمد فارس الشدياق وغيرهما ، إلا أن نباتات هذه البذور لم تعرف النمو والإزدهار إلا خلال المعارك العنيفة التى حدثت فيما بعد بين رواد الحرية والتقدم من جهة ، ودعاة الجمود والاستقرار من جهة أخرى. إلا أن رواد الحرية والتقدم أنفسهم لم يكونوا صفاً واحداً ، وإنما تعددت صفوفهم تبعاً لظروفهم التاريخية وتكوينهم النفسى وبيئاتهم الطبقية .

ولعل نظرية التطور ، دون بقية نظريات العلم الأوربى ، كانت الوقود الرئيسى الذى ألهبت نيرانه معارك عدة بين المتطرفين والمعتدلين جميعاً . فقد تخصص شبلى شميل فى نقل الداروينية عن المصادر المؤمنة بالفلسفة المادية . لهذا لم يكن تخصصه فى شرح هذه النظرية بالذات ربئاً من أهداف بعيدة ترمى إلى وضع أقدس المقدسات الدينية بين قوسين أو وسط علامة استفهام كبرى . بل ان هذا الهدف البعيد — بدوره — لم يكن خالياً من دعوة إجتماعية لم تتكشف فى كتابات شميل إلا قليلا . ذلك أن الفكرة الإشتراكية لم تتضح على يديه وضوحاً كافياً لأن يعد صاحبها أول رواد هذه الدعوة فى تاريخنا الفكرى . وإنما تكاد أهمية شبلى شميل تنحصر فى محاربة الغيبيات حرباً بلا هوادة مما أثار

بينه وبين جمال الدين الأفغانى سجالاً حاداً تجاوز نظرية التطور إلى معانى الله والطبيعة والانسان . ولا شك أن الأفغانى ومحمد عبده من بعده كانا من دعائم الحرية الفكرية فى الشرق العربى ،ومن ناحية أخرى كانا يقومان فى واقع الأمر بدور على جانب عظيم من التقدم. فالصراحة القاسية التى اتصفت بها كتابات شميل باعدت بينه وبين الجمهور العربى فى مصر . أما الأفغانى ومحمد عبده فقد دأبا على القول بأن الدين يرحب بالعلم ولا يعاديه ، مما أثار حفيظة الحكام عليهما معاً . ولقد أدى هذا المنهج دوراً ثورياً فى تسرب الأفكار التقدمية نوعاً إلى عقول القطاعات العريضة من الجماهير . إلا أن الخلاف الذى نشب بين شميل والأفغانى من ناحية ، وبين فرح أنطون (الذى ترجم كتاب رينان عن المسيح) ومحمد عبده من ناحية أخرى ، أدى — من حيث لا يدرى المتناقشون — إلى حركة سوداء من التعصب دفعت بفرح أنطون أن يفر منها إلى الخارج . كما دفعت باسماعيل مظهر — فيما بعد — لأن يكتب قائلا : « لماذا حمل دكتور شميل على الأديان ؟حمل عليها متابعة لرأيه المادى ، بل جرياً وراء غاية محدودة»، وراح يشرح هذه الغاية فيما يشبه الاستعداء .

وكما تسببت نظرية التطور فى معركة النهضة الفكرية الحديثة ، ساهمت بعض مناهج الفلسفة — كالمنهج الديكارتى — فى تطوير هـذه المعركة كما نلاحظ فيما حدث للدكتور طه حسين وكتابه فى «الشعر الجاهلى» . لقد انتقلت المعركة من الصحافة إلى رجـل الشارع إلى البرلمان ، لا لأن طه حسين انكر قيمة إحدى المقدسات الدينية ؛ وإنما لتتبعه قضية أدبية سابقة على الإسلام بمنهج يتخذ من الشك محوراً فكرياً له . فاذا تصدى على عبدالرازق لإحدى هـذه القيم فى كتابه « الإسلام وأصول الحكم » لينكر الخلافة ويدعو الى الديمقراطية السياسية ، كان عقابه الطرد من الأزهر وزمرة علمائه . أما إذا وقف عباس محمود العقاد فى مجلس الشيوخ ليرفع صوته الشجاع قائلا أن من تسول له نفسه الاعتداء على

الدستور يتحطم رأسه ولو كان أكبر رأس فى الدولة ، حينئذ يساق الرجل إلى السجن فلا تحميه حصانة برلمانية ولا مكانة صحفية .

ولست أريد المضى فى سرد جميع المواقف التى وقفها الفكر العربى فى مصر ، سواء عن طريق الصحافة أو الكتاب أو البرلمان . وإنما أود أن أسجل ثلاث علامات رئيسية فى هذا الطريق الطويل لحرية الرأى والفكر العربى الحديث . ولست أزعم أن هذه العلامات الثلاث وحدها هى التى تمثل موقفنا الفكرى من حرية الفكر ، ولكن أقول أن هذه العلامات قد تكونت عبر تاريخ طويل يشبه التخصص فى الدفاع عن حرية الرأى ، بحيث أن مقالاً كهذا يميل إلى الإيجاز لن يستطيع أن يتجاهلها .

العلامة الأولى نلمحها فى جيل الرواد ، فنرى سلامة موسى أبرز أبناء هذا الجيل تخصصاً فى الدفاع عن حرية الفكر والتعبير . أى أن طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية كانت لهم آراء واضحة وجريئة فى الدفاع عن حرية التفكير . ولكن عزلة هذه الآراء الليبرالية عن أى مضمون اجتماعى تقدمى كانت عاملا حاسماً فى هجران أصحابها لها . ونحن نلاحظ هذه السمة الواضحة فى كتاب « الحكم المطلق » للعقاد ، وهو يتضمن هجوماً شديداً على النازية ويتخذ موقفاً غير متردد إلى جانب الديمقراطية . كذلك الأمر مع طه حسين فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » ، فهو يتضمن هجوماً شديداً على الرجعية الاقطاعية ويتخذ موقفاً غير متردد إلى جانب الديمقراطية . ولما كان العقاد وطه حسين كلاهما يصدران فى هذا الموقف الديمقراطى عن طبيعة انتمائهما إلى الثورة البرجوازية الناشئة ، فإنه من الطبيعى أن تكون الديمقراطية عندهما هى ذلك المزيج المعقد من الولاء للفكرة الوطنية والقومية فى نضالها من أجل « الحرية » السياسية ، بالإضافة إلى الولاء للفكرة الليبرالية التى يقودها الغرب آنذاك ضد النازية

والفاشية. لهذا يحدث التنازل والتراجع والتهادن من جانب معظم أبناء ذلك الجيل الرائد، لارتباطهم العفوى بالتنازل والتهادن والتراجع من جانب ثورتهم وطبقتهم

أما سلامة موسى فقد توفرت له ظروف أخرى دفعته لأن يكون أكثر تقدماً من أبناء جيله جميعاً ، وأن يظل رائداً لحرية الرأى إلى النهاية . نشأ سلامة موسى فى بيئة مسيحية محافظة ، ثم حدث التصادم الذهنى الأول فى حياته عندما وقعت تحت يده أعداد مجلة « المقتطف » فقرأ لشبلى شميل ويعقوب صروف ، ثم عرف طريقه إلى أحمد لطفى السيد . ووقع التناقض الخطير بين معتقداته المسيحية وبين نظرية داروين ، هذا التناقض الذى تولدت عنه بعدئذ تناقضات عديدة هائلة شملت قلبه وعقله جميعاً . عرف أنه ينتمى إلى أقلية دينية ، وعرف أنه ينتمى إلى بيئة حضارية متخلفة ، وعرف أنه ينتمى إلى عقيدة اجتماعية رجعية . وعرف شيئاً أخطر من ذلك كله : هو أن التعصب والتخلف والرجعية ثالوث قوى يتربع على عرش السلطة فى مصر ، وله وجهان : الأول عربى من مصر، والآخر أوربى من بريطانيا . أى أن الرجعية المحلية والاستعمار الأجنبى هما وجهان لعملة واحدة لابد من تغييرها بالثورة على النظم التى ترتكز عليها ، ولاسبيل أمام هذه الثورة إلا عن طريق الدستور والبرلمان والصحافة الحرة

وهذه هى الكلمات التى تتردد فى مؤلفاته الأولى مثل «مقدمة السوبرمان» عام ١٩١٠ و « الاشتراكية » عام ١٩١٢ . وفى عام ١٩١٤ أسس أول جريدة أسبوعية دعاها « المستقبل » ، فلم يكد يصدر منها ستة عشر عدداً حتى سحبت رخصتها وتوقفت . وفى عام ١٩٢٠ أسس الحزب الاشتراكى الأول فى العالم العربى وما لبث أن طاردته الحكومة وأغلقت أبوابه . ذلك أن حرية الرأى عند سلامة موسى لم تنفصل عن الدعوة الاجتماعية إلى الاشتراكية ، بل إن مفهوم حرية الفكر عنده نبع أصلاً من الفلسفة المادية . وفى هذا الصدد يقول فى كتابه «اليوم والغد » :«... فتقدم العلوم الكيميائية والطبيعية ، هذا التقدم الرائع، إنما

يعزى إلى انبساط علماء هـذه العلوم فى الحرية وانطلاقهم فى بحبوحتها . وهم لم يـكونوا فى ذلك أحراراً تمام الحرية ، فقد ورثوا عبئاً من النظريات لم يتخلصوا منها إلا بالجهد . بل هم لم يتخلصوا منها إلى الآن تماماً . ولـكن علمـاء العلوم المادية مع ذلك أكثر العلماء حرية فـكر ونزاهة رأى » . ثم يـكتب عام ١٩٢٧ كتاباً كاملاً عن « حرية الفـكر وأبطالها فى التاريخ » ، متتبعاً المواقف الرائدة لحرية الإنسان فى التعبير عن نفسه عبر التاريخ ، إلى أن قال : « وليس من ينـكر أن للحرية الفـكرية مضار ، ولـكن ليس شىء فى العالم تجنى منه فائدة دون أن يكون له ضرر . وضررها هذا لا يمنع الناس من الانتفاع بها .. وإنما استقر المفكرون على ضرورة الحرية الفكرية وعلى ضرورة التسامح فى ما يحدث منها من الأضرار ، لأنه ثبت أن هناك آراء منع الناس من القول بها كانت صحيحة ، وكان المانعون أنفسهم هم المخطئون » .

ولقد مرت عشرون سنة بعد ذلك التاريخ ترعرعت خلالها بعض الحركات الرجعية كجماعة الإخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة ، واشتد التحالف بين عملاء الاستعمار والعرش فى السطو على حريات الشعب . وحينئذ كتب سلامة موسى فى نهاية كتابه العظيم « تربية سلامة موسى » عام ١٩٤٧ : « ... وكذلك أرجو أن يكون لى كفاح صحفى للدفاع عن الديمقراطية فى مصر . وظنى أنى لن أرى انتصاراً للديمقراطية فى السنين العشر القادمـة . لأن الرجعية والاستبداد فى استقرار واستحكام ، والديمقراطية عزلاء من كل سلاح ... ولـكن هـذه الحال يجب أن تدعونا جميعاً إلى الدعاية الديمقراطية بل إلى الإلحاح فى هـذه الدعاية ، وإلا عمّ الظلام مصر بأكثر مما كان يعمها قبل سبعين سنة . ولا أظن أنى مسرف هنا فى التشاؤم . فإن فى مصر الآن قوات كبرى تتأهب وتتكاتف لتحطيم الأنظمة الديمقراطية ومكافحة الاتجاهات الديمقراطية فى مصر . وهـذه الحال يجب أن تزيدنا حماسة وغيرة لمكافحة الاستبداد والرجعية » . وكانت

مشاركة سلامة موسى فى هذا الكفاح مشاركة فعالة وإيجابية إلى أبعد حد . وما زال الكتيب الذى أصدره عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حرية العقل فى مصر » يُعدّ وثيقة تاريخية دامغة لما شهدته بلادنا حينذاك من مأساة الحرية . افتتح منشوره الثورى قائلا : « كلنا نعانى فى الوقت الحاضر فى مصر أزمة التعصب الرجعى فى شؤون السياسة والاجتماع والاقتصاد . وهذا التعصب يلقى تأييداً من هيئات مصرية وأجنبية تجد أن مصالحها الاقتصادية تقتضى بقاءه بل تشجيعه . وهو يتخذ أشكالا ووسائل مختلفة. تبدأ بتأليف الكتب التى تدعو إلى الرجعة التاريخية ، وإيجاد المجلات والجرائد التى تحاول استرداد الأمس وتأليف الجمعيات المجاهرة بالرجعة التاريخية، وتنتهى بالدعوة إلى الفاشية المقنعة، كالطعن فى الحكم البرلمانى أوفى الحزبية أو القول بحاجتنا إلى المستبد المصلح أو نحوهذا من التفكير الإجرامى . وحكومتنا لاتعارض هذه النزعات المعارضة الجدية الواجبة ، بل أحياناً لا تعارضها بتاتاً . ويجرى هـذا فى حين تضطهد الأرواح الحرة ودعاة النور الذين يدعون إلى المذاهب العصرية كالديمقراطيةأو الاشتراكية أوالبشرية العالمية ، فلا يجاز لهم إنشاء الصحف أو تأليف الأحزاب » . ويمضى بعد هـذه الافتتاحية داعياً إلى إلغاء الرقابة وغلق إدارة المطبوعات ، مؤكداً أن قداسة العقل البشرى لا ينبغى أن ترفع فوقها أية قداسة أخرى . ثم يخاطب ضميرنا فى الصفحة الأخيرة من الكتاب قائلا : « أيها القارىء ! أدع دعوة الحرية: حرية الكاتب وحرية القارىء وحرية الناشر وحرية البائع وحرية الشعب المصرى فى الآراء العصرية والمعيشة العصرية . وارسل الآن خطاباً واحداً إلى النواب أو الشيوخ فى البرلمان ، أو أكثر من واحد ، واطلب فيه إلغاء قانون المطبوعات ، أو ارسل إليهم هذا الكتيب » .

بهذا المنهج الثورى الجامع بين الفكرة الديمقراطية والفكرة الاجتماعية ، ظل سلامة موسى مخلصاً وشهيداً لحرية الرأى . حتى إذا فارق عالمنا جاءتنا كلماته

الحبيسة فى كتابه « مقالات ممنوعة » ليذكرنا بقول أحد الكتاب الفرنسيين إن كل سلطة تفسد،والسلطة المطلقة تفسد إفساداً مطلقا ، إلى أن قال:« والسلطة المطلقة هى الاستبداد . وقد يكون الاستبداد سياسياً أو دينياً أو ثقافياً . فالمستبد السياسى يتولى الحكم بلا برلمان ، أو هو يمكر فيزيف الانتخابات البرلمانية كى يجد الكثرة الخاضعة التى تعينه على الاستبداد . وقد رأينا فى السنين الثلاثين الأخيرة أمثلة قاسية فاضحة لهذا المستبد الذى أخّر تطورنا،وعكس نهضتنا ، وعطل مشاريعنا الإصلاحية . والمستبد الدينى يصر على أن غيبياته يجب أن تكون المذهب الوحيد الذى يعم الدنيا ، وأن من يخالفه فى العقائد الخاصة بها يجب أن يعاقب ، مع أن عشر دقائق تقضيها معه فى مناقشتها تدل على أنه لا يفهمها . والمستبد الثقافى يتجسس على ما نقرأه من كتب ، وما نفكر فيه من من آراء ، فيحاول أن يمنعنا من القراءة والتفكير ، لأنه مستبدويجب أن نفكر مثله فقط . وكل هؤلاء المستبدين يحدثون فساداً فى الأمة ، ويمنعون تطورها ، ويجبرونها على أن تجمد كما جمدوا . وهم طاعون الأمة وعلة انحطاطها . وهم الإغراء القوى الذى يجذب الاستعمار ويرسخ أقدامه ويؤيده . ومن حق كل أمة أن تنهض بالثورة على هذا الاستبداد ، أى على السلطة المطلقة التى تحدث فساداً مطلقاً » .

يقدم لنا الجيل التالى لجيل سلامة موسى واحداً من كبار الدعاة لحرية الفكر فى بلادنا ، هو خالد محمد خالد . ولقد كان كتابه « من هنا نبدأ » بمثابة البداية التى أعلنت اتجاهه الديمقراطى إلى الآن . فبالرغم من أن الكتاب لم يزد عن كونه تصويرا عاماً لبؤس بعض الفئات الاجتماعية ، إلا أن موقف الأزهر والدولة منه تحول به عن هذه القضية الأساسية إلى قضية حرية الرأى . ذلك أن هيئة كبار العلماء بادرت ففصلت خالد من زمرتها، كما فعلت مع على عبد الرازق. وتصدى له أحد أعضائها وهو الشيخ محمد الغزالى فى كتاب عنوانه « من

هنا نعلم » كان استعداء صريحاً أكثر منه مناقشة علمية ، تماماً كما حدث للدكتور طه حسين فقد تصدت له أكثر من سبع مؤلفات فى الرد عليه ، ولكنها لم تكلف نفسها قط واجبات الأمانة والرد الموضوعى . حتى تراجع الدكتور طه وحوّل « فى الشعر الجاهلى » إلى « فى الأدب الجاهلى » حاذفاً منه ما أحدث التصادم . أما خالد محمد خالد فلم يتراجع إلى الآن ، لا عن أفكاره الاجتماعية (فهو لا يملك منها شيئاً جديداً يحدث الصدمة). ولا عن اتجاهه الليبرالى فى الدفاع عن الحرية والديمقراطية. ولعل كتابه الذى صدر تحت عنوان «الديموقراطية أبداً» عام ١٩٥٣ هو أول نداء مباشر إلى ثورة يوليو ، كما كان كتابه « فى البدء كانت الكلمة » الذى صدر عام ١٩٦١ هو النداء الثانى ، كما كان كتابه الذى صدر حديثاً تحت عنوان « أزمة الحرية فى عالمنا » هو النداء الثالث . معنى ذلك أنه يتعين علينا أن نعترف بأن سمة خطيرة توفرت فى خالد محمد خالد هى الشجاعة ، لا بمعناها الأخلاقى وإنما كعنصر لا يقبل التجزئة من عناصر الداعية أو المفكر . وخالد محمد خالد ليس مفكراً بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما هو أحد الدعاة الذين تنجبهم الأمة فى لحظات تعسرها لإعلان أزمتها وتجسيدها فحسب . لهذا السبب تجىء كتبه أقرب إلى الشعارات والنداءات والصرخات منها إلى التحليلات العلمية . وهو فى ذلك يتميز بصدق البصيرة والحدس وقوة الإيمان . وتمده ثقافته الدينية وعقله المتحرر بما كان عليه محمد عبده من قدرة على المزج بين الدين والعلم لمصلحة التقدم ، لا على حساب الحقيقة العلمية كما يصنع بعض الرجعيين . ولكن محمد عبده كان مفكراً تقسم كتاباته باجتهاد خاص ورأى مستقل فى فهم القضايا المطروحة للبحث ومحاولة الوصول فيها إلى حلول . أما خالد محمد خالد فيتوقف عند العموميات التى لا تتطلب منه سوى حرارة الإقناع الوجدانى لكى ينقل إيمانه إلى قلوب الآخرين ووجداناتهم . هكذا يصارحنا فى مقدمة

« الديمقراطية أبداً » : « كنت أصنّف خواطرى فى كتاب آخر عندما هتف بى هاتف من ذات نفسى : أن ذكّر قومك بالديمقراطية ، وجدّد إيمانهم بها » . ويصدّر الكتاب بالحكمة القائلة أن أفضل علاج لأخطاء الديموقراطية هو المزيد من الديموقراطية ، ثم يأخذ فى استعراض مكاسب الديموقراطية وخسائرها فى العالم على نحو يلهج بالإيمان العميق .

ولا يقل كتابه الآخر « فى البدء كان الكلمة » عن سابقه إمعانا فى إطلاق الشعارات ، حتى ليتحول الكتاب فى النهاية إلى قصيدة للحرية كأنها صلاة ؛ فيقول : « ليس عمل الكاتب تبرير الواقع ، بل تفسيره ، والدعوة إلى تغييره إذا كان يتطلب التغيير . والكاتب القويم ، مكتشف ورائد ، ومن أجل هذا يتحتم عليه أن يتحرر من كافة القيود التى تعتاق حركة عقله الحر . وولاؤه أولا يجب أن يكون للحقيقة ، مهتدياً إليها فى ضوء القيم الإنسانية وحدها . وعليه ألا يقيد تفكيره باعتبارات السياسة أو العرف حتى لا يضائل هذا التقييد من نفوذه فى البحث عن الحق . إن الكاتب يرتبط باعتبارات السياسة والقانون والعرف، بوصفه مواطناً . بيد أنه يتخطى كل هذا ويجاوزه ويتفوق عليه بوصفه مفكراً » . ثم يقول : « ولو استطاع الكاتب فى حياته كلها أن يترك لنا عشرة من قرائه اكتسبوا بتأثيره عادة البحث الحر ، والشجاعة فى إبداء الرأى، فإن هذا الكاتب يكون بطلا قومياً » ، و « الكاتب أمين على آلاف العقول التى تصله بها الكلمة . آلاف العقول ستقرأ له اليوم ، وغداً ، وبعد غد ، مدى العصور والأجيال . ومن ثم يجب عليه ألا يخط بيمينه إلا ما يقتنع بصدقه وصوابه ،فى غير ماق لسلطة الدولة أو لسلطان الناس ».

ولقد حقق خالد محمد خالد صورة مثالية للكاتب الذى يجعل من حياته مؤلفه الأول ، فلم ينفصل سلوكه لحظة واحدة عما يؤمن به ، حتى إذا وقف وحيداً فى الميدان .

وهذا لا يعنى أن خالد محمد خالد على صواب فى موقفه من معنى الديمقـراطية ، ولـكنه يعنى أنه من اكثر كتابنـا صدقاً مع النفس ولعله أكثرهم حرصاً على أن يكون شجاعاً فى التعبير عن هذه النفس . إن خالد يستمد مفهومه فى الحرية من ذلك المدلول الذى قال به مفكرو الغرب عند بزوغ الثورة البرجوازية فيها ، وهو مفهوم مثالى مطلق بعيد عن أرض الواقـع الصلبة بمـا تتضمنه من ظروف اجتماعية وتاريخية ربما تناقضت مع هذا المفهوم المطلق للحرية إذا كان الهدف هو تحقيق السعادة لأغلبية الشعب .

ولا شك أن الـكتاب الأخير «أزمة الحرية فى عالمنا » يتضمن تطوراً حقيقياً فى منهج خالد محمد خالد فى الدفاع عن حرية الرأى . فقد ناقش مفهوم الحرية فى المجتمع الرأسمالى ، ثم ناقش مفهومها فى المجتمع الاشتراكى . وعندما تلقى مجموعة معينة من النتائج حـدد مفهوم الأزمة التى تعانيها الحرية فى كلا المجتمعين ثم أوضح موقف بلادنا من هذه الأزمة . الجديد فى هذا المنهج هو البناء التعبيرى فحسب ، فهو لم يلجأ إلى الخطب والهتافات الحماسية ، وإنمـــا لجأ إلى أسلوب « المناقشة » فأكد أن الرأسمالية اغتالت المضمون الديمقراطى للمجتمع الحر جرياً وراء المصالح الاقتصادية لحفنة قليلة من الأفراد الاحتكاريين ، وأكد أيضاً أن الدولة الاشتراكية اغتالت المضمون الديمقراطى للمجتمع الحر جرياً وراء مفاهيم لم تتطور عن الحرية فى مدلولها الطبقى الذى يمجـــد الدكتاتورية مادامت للبروليتاريا . أما بالنسبة للوطن العربى فى مصر فقدم مقترحات عملية تلتقى مع جوهر الميثاق الذى أقره المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية . فى ذلك كله كان منهج خالد متقدماً إلى حد كبير من زاوية « التعبير » عن أزمـــة الحرية ، أما من زاوية التفـكير فيها ، فإنه مايزال رابضاً بين جدران ذلك الوهم المثالى عن حرية مطلقة لـكافة الطبقات ومختلف الأفراد . من هنا جاء نقده للرأسمالية على أساس أنها تسرق حريات الطبقات الشعبية لمصلحة الفئات البرجوازية ، كما جاء نقده للاشتراكية على أساس أنها تجعل من حرية الطبقة العاملة أو ديمقراطية الشعب العامل حرية للشعب

كله وديمقراطية لجميع البشر . كذلك جاء تفسيره للميثاق قريباً من روحه بعيداً عن نصوصه ، فيقول أن « الظروف التى تمكن المجتمع الاشتراكى من إقامة حكومة صالحة وبرلمان صالح ودستور صالح ، تستطيع أن تمكن أيضاً من قيام أحزاب صالحة » . ثم يطالب بالمعارضة البرلمانية فى مجلس الأمة القادم ، ويؤكد على مبدأ فصل السلطات حتى تتحول الصحافة إلى « سلطة رابعة » حقيقية .

لا يفصل خالد حرية التعبير عن حرية الحركة فى كل ما كتب ، فهو يطالب بحرية الصحافة وحرية التظاهر وحرية الإضراب وحرية تكوين الأحزاب فى وقت واحد . أما الجيل التالى لهذا الداعية الكبير فقد برز منه كاتب سودانى مقيم بالقاهرة ، هو محيى الدين محمد ، جاءت كتاباته منذ عام ١٩٥٩ إلى الآن إلحاحاً متصلاً على قضية الحرية الفكرية دون أن يتطرق إلى حرية الحركة التى تعنى الفئات الاجتماعية الأخرى من غير المثقفين . ولو أننا تصفحنا أعداد مجلة « الآداب » اللبنانية خلال الخمس أو الست سنوات الأخيرة ، فسوف تصادفنا كلمة « أزمة » مراراً ومن أقلام كثيرة ، ولكنها حين تصبح المدار الذى يكتب به محيى الدين محمد، فإن الأمر يتخذ وضعاً مختلفاً . فلقد عاش هذا الشاب سنوات الثورة المصرية الأخيرة منذ عام ١٩٥٢ وهو يرقب آثارها المباشرة التى تنعكس على ضمائر المفكرين كمقياس أمين — هكذا نفترض ! — لضمير الشعب . وقد أحس محيى الدين محمد منذ البداية بأن تراكمات السنين التى عاشتها مصر فى غياب الحرية سوف تلقى ظلالها على أسلوب الثورة الجديدة : « كان الشعب وحيداً ضد هذه القدرات العظيمة التى تعمل كى يظل الإقطاع والنظام الفاسد والاحتلال آلهة أبدية للشعب ، فى حين أن سبباً عظيم الخطر كان يشكل بصورة باطنية داعياً عظيماً إلى الجمود وإلى السكون . فمنذ ٢٥٠٠ سنة لم يحكم القطر مصرى صميم مطلقاً ، بل كانت السحنات الأجنبية هى التى تتوالى وتضطجع فوق كراسى المملكة ، وكان الشعب يحس بهم كأنهم فعلاً آلهة أبدية لا يمكن تغييرها ، فما عاشوا وما عاش أجدادهم ولا آباؤهم فى ظل

ظروف أكثر مصرية أبداً . كل هـذه الأسباب التى تؤلف ما يمكن تسميته انعدام الثقة فى الذات وبالتالى فى أية حركة ثورية أو تقدمية كانت تهصر زيت هذه الحيوات الشابة وتمتصه وتلفظه قشاً يابساً لا حياة فيـه . ومنذ ثورة الجيش على الملك والنظام الفاسد ، لم يعن الشباب بالاشتراك الفعلى المسؤول فى مباشرة ما كان يظنه باقياً فى يدالملك والاحتلال إلى الأبد . كان يخشى مغبـة المطالبة باستعمال حقه وإرادته ، فى حين كانت الثورة مشغولة عن إشراكه ، بتنظيف ما أسمته الروتين الداخلى لنظام الحكم القديم . وأخذت السنوات تمر ، وظل الشباب يتراجع ـ لأن الوضع لم يكن نظيفا كفاية فى عرف الثورة كى تعطيه حريته ــ أخذ الشباب يتراجع خطوة خطوة إلى الوراء بتأثير آلاف الأطنان من الشكوك والمصائب الثقافية والمجتمعية والأسرية التى عاناها فى حياته جميعاً » .

إن هذه المعانى جميعها التى جاءت فى مقال محيى الدين محمد عام ١٩٦٠ تحت عنوان « هموم الشباب » هى بعينها التى تتردد فى مقالاته الأخرى « مشكلة حرية الفكر » و « أزمة الأديب العربى المعاصر » وتعليقاته حول موضوع « أزمة المثقفين » الذى أثير على صفحات جريدة « الأهرام » منـذ أكثر من عامين . وترجع أهمية دفاعات محيى الدين محمد عن حرية الفكر أنه يـكاد يـكون اللسان الوحيد المعبر عن أزمة الجيل الجديد من المفكرين الشباب الذين تفتحت عقولهم ووجداناتهم فى نفس المرحلة الثورية الجديدة ، بحيث تصبح هذه المرحلة الثورية شيئاً أكثر خصوصية وخطورة بالنسبة لهم منها للأجيال الأخرى .. فالأجيال الأخرى تملك حق المقارنة بين النظام الجديد والأنظمة السابقة على أساس مكين من المعايشة ، كما أن تمثل الأجيال الأخرى للمعنى الليبرالى وكفاحها المستميت عنه طوال نصف قرن ، يعطيها العذر أو المبرر فى التمسك به على أنه الحل اليتيم لكافة مشكلاتنا النابعة من مسألة الديمقراطية . وأعود إلى محيى الدين محمد فأقول أن كتاباته الجريئة حول هـذه القضية

كانت عاملاً فعالاً فى تشجيع الكثيرين من أبناء جيله على التعبير فضلاً عن التفكير الحر . ذلك أن رأى محيى الدين محمد لا يقتصر على حرية الفكر كمسألة مستقلة عن بقية القضايا ، بل إنه يتخذ منها « أداة وحيدة » فى تفسير كافة مظاهر تخلفنا . أى أن اغتيال الحرية عنده هو فى الوقت نفسه اغتيال لمختلف مظاهر التقدم الإنسانى . وكما يحدث لمذاهب الفكر الفلسفى التى تجعل من أحد العوامل الصانعة للتقدم عاملا وحيداً فى خلق هذا التقدم — كما يحدث لهذه المذاهب من تضخم ومبالغة وردود أفعال — فإن القول بأن « حرية الفكر » وحدها هى المحور الوحيد للتقدم الانسانى ، لا يفسر لنا الكثير من مظاهر هذا التقدم .

غير أن إلحاح الفكر العربى الحديث فى مصر وغيرها من البلاد العربية على قضية حرية الرأى يكشف بجلاء عن عاملين أساسيين أسهما فى تجسيد هذه القضية هما : التقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ، والتخلف الحضارى الشديد الذى منيت به المنطقة منذ وقت غير قصير . ومن ناحية أخرى كشفت مناقشات هذه القضية أنه لا يمكن الفصل بين المستوى الفكرى المحض والمستوى الاجتماعى للأزمة . فالقول بحرية مطلقة تعلو فوق الطبقات هو انحياز مطلق للجانب الفكرى من الحضارة ، وتجاهل مطلق للجانب الاجتماعى. وهو رد فعل لاتصالنا بالغرب فى فجر النهضة مايزال يحمل فى طياته إمارات العقد ومركبات النقص . كما أن تفسير أزماتنا جميعها بافتقادنا إلى حرية الرأى هو رد فعل آخر للسنوات العشر الأخيرة التى تجتاز فيها بلادنا تجربة وطنية واجتماعية فريدة تطرح قضايا الحرية والديمقراطية على مستوى جديد تماماً . وأعتقد أن الجانب الإيجابى فى دعوة الحرية « المطلقة » هو مايتصل بحرية الفكر والتعبير ، أى أننى أقف بوضوح إلى جانب إطلاق الحرية للمستوى الفكرى المحض من حضارتنا الراهنة . أما فيما يتصل بحرية الحركة على الصعيد الاجتماعى

إننى حينئذ أقف بوضوح إلى جانب المفهوم الطبقى للحـــرية ، أى أن تقتصر حرية الحركة على الجماهير الشعبية المسحوقة حتى نحمى مجتمعنا الديمقراطى ككل من اغتيال أصحاب الامتيازات الطبقية القدامى لكافة مكتسباتنا الوطنية . ولا يفوتنى التأكيد على أن المفهوم الطبقى للحرية هو فى جوهره مفهوم مرحلى، أى أى أنه تـكتيك سياسى يقصد به الانتقال بالمجتمع من مرحلة متخلفة حضارياً إلى مرحلة متقدمة حضارياً . فإذا نحن أحرزنا التقدم الحضارى فقد استطعنا أن نحطم أحــــد العاملين الأساسيين فى غياب الحرية : إذ لا يعود باقياً سوى ترسيخ التقاليد الديمقراطية فى مجتمعنا .

صراع الأجيال

(١)

تطور القصة العربية، لا يمضى فى خط مواز لتطور الفن الروائى على الصعيد العالمى ،ذلك أن تاريخنا وثقافتنا ، لا يتناسبان طرديا مــع التاريخ الأوروبى أو الأمريكى ، وثقافتهما .

غاية ما يمكن أن نفيده من الآداب الأجنبية ، هو أن نضــع أيدينا على نواميس تطورها وقوانين تقدم المجتمعات التى عبرت عنها .

والرواية العربية الحديثة حلقة جديدة فى سلسلة طويلة من الأشكال الفنية المتتالية التى صورت تاريخنا على مدى العصور . سواء قيس هذا التاريخ على نحو « طولى » أم سبرت أغواره فى لحظه زمنية قصيرة .

وقد تحررت القصة الأوروبية من عبء التاريخ منذ بداية هذا القرن . أى أننا لا نلحظ فى الخمسين عاماً الماضية ، ميلا غالباً عند الكتاب الأوروبيين لكتابة الرواية التاريخية . فى الوقت الذى كان فيه أدباؤنا يولون تاريخنا جل عنايتهم ، إحساساً صادقاً منهم ، بأن هذا التاريخ يجب أن يخلد فى قوالب مرنة تختلف عن كتب التاريخ ، وتعبيراً مخلصاً عن أزمتنا التاريخية فى النصف قرن الأخير ، حين لم نجد إلا فى ماضينا أمجاداً يعتد بها . وتجسيداً لفراغ وجداننا من رابطة روحية وثيقة بأرضنا الاجتماعية ، حيث أغمضت عيوننا عدة ظروف مريرة قاسية عن أن ترى فى وجودنا الإنسانى الراهن خامــة غنية لأدبنا . ومن ثم أصبح المفهوم السائد للرواية التاريخية هو أن نبحث فى بطون الكتب عن حادثة شيقة أو فضيحة مثيرة أو نبأ غريب . فحين قلت أن أوروبا تخلصت من التاريخ قصدت أنها ألقت بذلك المفهوم التقليدى وراء ظهرها ، وأخذت تنسج آياتها الفنية من حاضرها ومشكلاتها المعاصرة . غير أن هذا لا يعد سبقاً فنياً ، إلا إذا عددناه سبقاً تاريخيا زمنياً .

وقد تخلصت محاولات الأدب العربى الحديث من اجترار حوادث التاريخ القديم ، أى أنها بدأت تتحرر من المعنى الكلاسى للرواية التاريخية .

وبدأت فى نفس الوقت عنايتها بتاريخنا الحديث .. إما بتصوير مراحل تطوره عبر الزمن ، وإما بالتعبير عن قطاعات عريضة وجوانب معمقة ، فى مجرى زمنى قصير .

على أية حال، إذا أردنا أن نميز بين الفنان الذى يؤرخ لمجتمعه فى إحدى مراحل تاريخه والفنان الذى يقتصر فى تعبيره عن المجتمع على لحظته الحضارية الموقوتة، بموقف إنسانى خاص يجب أن نعى أن أدبنا فى حاجة ماسة إلى كليهما معاً .

وفى الأدب الحديث ، محاولات ناجحة من كلا الجانبين . وإحدى هذه المحاولات هى رواية «الخندق الغميق » للدكتور سهيل إدريس .. قدمها نموذجاً جديداً للفن الذى يؤرخ مراحل التطور الاجتماعى البشرى الخاص .

ورغم أن المجتمع شيء موضوعى تماماً ، إلا أن انعكاس قيمة ومثله وتطوره، على وحدة اجتماعية صغيرة ــ أسرة مثلا ــ هو ما يستهدفه الفنان الصادق ، إذا أراد أن يعرض مفهومه الخاص عن الحياة .

ومن هنا قيمة التجربة الذاتية حين تصبح تجسيداً واعياً ، لكافة الظروف المحيطة بالواقع النابعة منه . والذى هو بدوره نتاج طبيعى للواقع الأشمل . . أى المجتمع الإنسانى بأسره .

و « الخندق العميق » هو حى فى لبنان اختلف الناس فى تبرير تسميته ــ وفيه تسكن أسرة يعمل رب البيت فيها بالتجارة ــ ولذا كانت « ندوة البساط» الشهرية للمشايخ ، من أقدس واجباته لتزداد تجارته عمراناً ، ثم لكونه هو أيضاً شيخاً ، شيخاً يمثل جيلا كاملا ، تبلورت فى جبته وعمامته كافة القيم والمثل التى كانت ــ فيما مضى ــ إفرازاً حتمياً لمرحلة تاريخية سابقة ، والتى تحاول أن تكون

« تتويجا » لكافة القيم الإنسانية ، بأن تعترض كل ما يحاوله الجيل الجديد من خطوات جديدة .

والجيل الجديد إذن ، هو أبناء الشيخ الذين نشأوا فى أحضان الأسرة حقاً، ولكنهم عايشوا فى نفس الوقت ، خلخلة فى القيم الجامدة التى يتشبث بها عاهل الأسرة ، والتى هى تعبير عن خلخلة النظام الاجتماعى القديم ، الذى تكون فى ظروف مرحلة تاريخية مضت .

والقصة هى تصوير هذا الصراع بين الجيلين ، لينتهى بانتصار حاسم للجيل الجديد الناشىء وقيمه ، ومثله .

* * *

وهكذا نعثر فى بداية جولتنا مع الفنان على « الحدث الروائى » الذى تنمو به الأحداث نمواً حياً متطوراً ، من شأنه أن يساعد على خلق بناء درامى متكامل، وهذا ما افتقدته عند سهيل إدريس فى روايته « الحى اللاتينى » فقد خلت من نقطة الإنطلاق هذه. أعنى « الحدث الروائى » Action رغم تزاحمها بالأحداث Events وهذا ما حال بينها وبين تكامل البناء الدرامى على النحو الفنى الصحيح .

أما فى « الخندق العميق » فإننا نرافق هذا الحدث منذ تأبطنا الفنان فى رحلة الصبى الصغير « سامى » الذى تجسدت فيه آلام جيل وأحلامه ، هزائمه وانتصاراته .. منذ كان يصر على الجلوس بين المشايخ وهم يرتلون الذكر ، ليأكل على راحته ، وليدندن بصوته الجميل الذى يذوب بين أصواتهم العالية الخشنة فلا تبدو ما فى كلامه من أخطاء .

كانت الظروف المحيطة بـ « سامى » كلها تهيئه لأن يصبح شيخاً . وأريد

أن أقف عند هذه النقطة ، لأننا كثيراً ما نهمل التأمل فى الأحداث الواقعية التى ربما كانت رموزاً لواقع أكثر عمقاً .

فإننى أرى — مثلا — أن الشيخ « أبا سامى » الذى يمثل جيلا كاملا يريد أن تتجمد كافة القيم والفكريات التى يعبر عنها ، بأن يصبح إبنه — أى الجيل الذى يليه — إمتدادا جامداً لنفس القيم والمثل بمعنى أن الجيل القديم لا يحصن مستقبله بأن يستودع مثالياته قلوب الجيل السابق ، وإنما يبقى « شكلا » حديثا لمضمون « الجيل القديم » . ومن هنا ينشب الأمس أظافره فى يومنا نحن وليست عملية التحصين المستقبلى هذه إلا دفاعاً واعياً عن بقاء النظام الاجتماعى والاقتصادى الذى أفرز الشيخ « أبا سامى » وجبته وعمامته . وقد كانت مقومات النظام ودعائمه فى خدمة هذا الدفاع . فحين دخل « سامى » المعهد الدينى ولبس الجبة والعمامة — فأصبح تعبيرا مؤقتاً عن سلطة الجيل القديم — فإنه ذات يوم ص ٢٩ « وكان لم يتجاوز الزقاق المؤدى إلى بيتهم حين رأته جارة لهم ، كانوا يدخلون حديقتها ، هو ورفاقه كلما عطشوا ليشربون من أنبوب يصب فى برميل هناك . وكانت الجارة واقفة على الباب الخارجى حين مر بها ، فإذا هى تطلق صرخة استغراب صغيرة ولكنها ، ما تلبث أن تقول : .

— إسم الله عليك ياسامى ؟ لقد أصبحت شيخاً ؟ أنظروا : إن نور الجنة مسطر على جبينه .

فابتسم ، ولم يلتفت إليها ، وحين إبتعد قليلا وضع يده على جبينه يتحسس هذا النور » .

أما قريبه الثرى ، حين سمعه يرتل القرآن ، فقد أهداه ، قلما مذهبا ثمينا . وهكذا فالظروف جميعها تدفع الطفل إلى إدخال جسمه فى الجبة ، ورأسه فى العمامة .

ولا شك أن هذه الظروف جميعها التى أوردها الفنان « رمزية » بمعنى أنها تعبير فقط عن الظروف الموضوعية الكبيرة المحيطة بالجيل كله . وما « الطفل » نفسه ، وجبته وعمامته ، إلا رموز صغيرة .

ولكن هذه الظروف ليست « متجانسه » وإنما تحتوى فى صميمها على « تناقضات » خفية تبدو أول الأمر، وكأنها « ظواهر طارئة » ولكن تفاعل الأحداث يومىء بأهمية هذه الظواهر وخطورتها فى المستقبل .

وإذا عدنا إلى الشيخ سامى ، يوم أن أمره رئيس المعهد ـ هو وزملائه ـ بحلاقة رؤسهم وإرخاء ذقونهم ، فإننا نكتشف أن إثنين فقط أطاعا الأمر ، بينما عصا الجميع أمر رئيسهم بشأن حلاقة الرأس . وإن كان بعضهم قد أرخى ذقنه .. إلا أن سامى — وشعر ذقنه لم يظهر فى وجهه الطفل بعد— أخذ عقابه مضاعفاً، وتساءل ص ٣٧ « لماذا نال كل زميل من زملائه عصا واحدة ، وهو عصوين؟. وهل يكون الذنب ذنبه،إذا لم تظهر ذقنه بعد. ثم تأخذه الثورة فجأة ، فيتحسس موضع الضربة من رأسه ، ولا تهدأ نفسه قليلا إلا بعد أن يشتم لحية الرئيس ».

وإذا توغلنا إلى مضمون الجبة والعمامة ، فإننا نزداد وعياً بهذه الظواهر المتناقضة ،فدرس « الحديث » (ص ٤٤) كان يقذفهم فى حيرة وتململ شديدين. ذلك أن المدرس أبلغهم أول الأمر أن هناك مايزيد على ثلثمائة ألف حديث منسوبة إلى النبى وهى زائفة وأنه لن يدرسهم إلا الأحاديث الصحيحة ، ولكنه مع ذلك كان يلقنهم كثيراً بما يشبه الخرافات على أنها من صحيح الحديث وكان يشرحها لهم شرحاً غريباً . لا يطمئنون إليه ، ولا يثقون به . وقد شك أحد الطلاب يوماً بحديث أورده لهم هذا المدرس الشيخ ، وعبر عن شكه أمامه ، فإذا به يغضب ويثور ، ثم يروى لهم أن رجلا شك فى حديث نبوى يقول« إذا قام أحدكم من النوم فليغسل يده ، فإنه لايدرى أين باتت يده» وأضاف المدرس

ان هذا الرجل الذى شك بهذا الحديث سخر من مضمونه وأخذ يتساءل « أين يمكن أن تبيت يدى ؟ إنها إلى جانبى .. قال الأستاذ الشيخ : وحين نهض الرجل فى اليوم التالى ، وجد يده داخلة حتى المرفق فى إسته . . واضطر الطبيب إلى قطع يده ! وعلق المدرس على ذلك الحديث بقوله : فلا تشكو أبنائى بأقوال الرسول ... »

وقد برع المؤلف فى التوفيق بين « تناقض » هذه المظاهر ، والنتيجة الحتمية — المتناقضة — لهذا التكوين النفسى والاجتماعى .

والشيخ سامى ، يؤدى الفرائض الدينية فى أوقاتها . ولا ينسى أن يزور السينما مع رفاقه الذين يتمادون فى غيهم حين ينحرفون إلى زقاق معتم مجاور للسينما ، لا يعرف هو تماما . ماذا يوجد أو يحدث هناك (ص ٥٤) .

وإذا كان المضمون الإنسانى لأعمالنا اليومية يفرض شكله المناسب فإن الجبة والعمامة لا مكان لها فى السينما « ص ٥٣ » والصلاة والصوم لا يمنعانه من « الكذب » عند اللزوم . فإذا سأله أبوه إلى أين هو ذاهب ، كان الجواب أنه مدعو إلى سهرة مع زملائه لتلاوة القرآن .

هذه التناقضات الثانوية الصغيرة التى أسهمت فى بناء الصبى ، كانت فى تفتح دائم الحدة والوضوح . الأب فى البيت يحدثه بلهجة جافة ص٨٧ :

« — إننى أمنعك على كل حال من مجادلتى .. لقد أصبحت وقحاً بالفعل »

نفس الكلمات التى سمعها من رئيس المعهد .. وهكذا فالبيت والمعهد كلاهما فى وفاق .... أى أن رسالتهما واحدة : تجميد القيم الهرمة ، بكظم أية انطلاقه من الصدور الجديدة النامية .

ولكن هذا كله ، لا يسد على الإنطلاقة الوافدة طريقها ، إذ سرعان ما يجيب سامى (ص ٧٨) :

«— لا . . لست بالوقح . . كل ما هنالك أننى أخالفك بالرأى ؟ » .

ومن هذا الموقف يتضح الصراع جليا واضحا ، فبعدما كانت نقائض الحياة والمجتمع تصطرع بين أضلع سامى فى خفوت هامس أصبح مضطراً ، لأن يفصح عن حقيقة مايمور بداخله ، . . هذا الذى أوشك على أن يبـدأ معركة سافرة بين جيلين .

وقد كان « الحب » هو الثقاب الذى أشعل المعركة . ذلك الحب الذى يلتهب فى وقدة الـكبت والحرمان . . فإذا هو تعبير عن « نار الجنس » التى أشعلت لهبها جدران التقاليد ، دونأن تطفئها .

والجيل الذى مثله «سامى»واخواته ، هو جيل «ضحية»فالعواطف البشرية لاتنمو فى وجدانه صحيحة صادقة ، لأنها لاتجد ظروفا نقية تسمح بالنمو الطبيعى غير المنحرف . فسامى لم يصادق « سميا » ولم يقربها قربا حقيقيا . . وإنما « ابنة الجيران» التى فوجىء جسده بقربها ، وإذا العاطفة النامية بينهما هىالتى تحرق الجسد الظامىء إلى الجنس ، وليس تحرق العقل التواق إلى المعرفة الحميـمة بالصديق الاخر .

والقيم المعبأة فى العمامة ، تحول دون هذا الحب،..و « سميا » تقولها صريحة مخلصة « ص ٧١ » :

«— أرجوك .. لاتذهب معى .. أنت شيخ ».

أما أبوه ، فقد أحس زلزالا يخلع أساس البيت حين سمع الخبر ، ومن ثم يزجره بعنف « ص ٧٧ » .

— بلى .. إنه لايليق بك ، أنت الشيخ إبن الشيخ ، أن تتبادل الرسائل الغرامية مع ابنة الجيران .

وناظر المعهد الدينى أيضاً ، له رأى «ص ٩٨ » .

«— إن الطلاب هنـــا للدراسة ، لحفظ القرآن والحديث والفقه لا للخفة والطيش والحب» .

ولـكن سامى لم يعد ذلك « الغر » الذى ينهكه الصراع الداخلى المر ، دون أن يملك «بوصلة»موجهة لهذا الصراع .فهو يدرس اللغة الفرنسية ويقول لحبيبته أنه « شيخ مودرن » ص ٧٤ « ويتحدى أباه صارخا«ص ٧٧ » :

«— إن الله لم يخلق المشايخ بلا قلوب» .

وينكب على الدراسة المدنية فى المنزل ، ثم ينال « البكالوريا » . . وتتبلور معالمه الايجابية حين ينزع الجبة والعمامة .

فإذا اعتلت وجه أبيه سمات الجزع والمفاجأة ، قابله فى شجاعة ص ١١٩ :
«— إن هذا أمراً لا يعنيك » .

فيـكون نصيبة صفعتان لاهبتان ، وتروى لنا « الإبنة » هـدى أن أباها أمسك بعمة إبنه ص١٢٢ « . . وحاول أن يضعها على رأس سامى كرها وقسرا . وكان وجه أخى قد احتقن بالدم من أثر الصفعتين ، ومن غضب وحشى كان قـد استبد برأسه لحظة ، ولـكن هاتين اليدين الـكبيرتين الضخمتين تغلبانه على أمره . ثم ترفعان بصفعتين أخريين أعنف وأقسى . . وإذ ذاك سمعنا صرخة توجع واستنكار تند من فم سامى ، ورأيناه يتراجع إلى خلف ، ثم يتناول العمة التى كانت قد استقرت على رأسه ، ويقذف بها أرضا ، بـكل ماملـكت قواه . ثم لا يكتفى بذلك ، بل ينحنى فيأخذها عن الأرض ، ويحل المنديل عن الطربوش بسرعة فائقة ، ويحاول أن يمزق المنديل بيده . فيعجزه ذلك فإذا هو يتناوله بين أسنانه ويعمل فيه تمزيقاً وتقطيعاً ، ولقد احمرت عيناه . وانبعث منها شرر حيوانى غريب » .

وهذه قمة الصراع الحادة فى الحدث الدرامى .. ورغم أن الرمز يلعب هنا دورا كبيرا ، فإنه لا يتعالى فوق المستوى الإدراكى للقارىء .

وأزمة اللقاء الحاسم بين النقيضين تولد دائما تلك الشرارة الجديدة التى تصهر الشكل الاجتماعى للتجربة الإنسانية . فبينما ينتصر النقيض الجديد النامى، نكتشف نقيضاً جديدا — فى نفس اللحظة — يتولد على الخط الرئيسى للحدث ، وتتوالد نقائض ثانوية صغيرة . . . ويتمدد الصراع من جديد .

وحين خلع سامى عمامته ، فإنه كان على وعى تام بأن القيم الفكرية التى يتضمنها نسيج العمامة، لم تعد بقادرة على أن تساير المجتمع الجديد البازغ، فيقول لأبيه ما معناه أن « العمامة تاج العرب » هى كلمات صادقة فى تعبيرها عن مرحلة متخلفة من تاريخ العرب .

ونقطة التحول فى حياة هذه الأسرة ، هى انعكاس أمين لنقطة التحول التى اجتازها المجتمع العربى فى لبنان ، بعد الحرب العالمية الأخيرة .

وآثار هذه المرحلة العصيبة على الأسرة ترمز إلى أثرها على طبقة إجتماعية معينة فى القطاع العربى ، بصفة عامة ، فرغم أن دخلها يتقلص شهراً بعد شهر، إلا أن ربها « يرفض أن يعترف بأن عهد الرخاء قد زال ، وأنه يوشك أن يؤول إلى الفقر ، إن الله يرزق ، مادام هذا البساط يعقب دائماً لقلة ذكر فيها اسم الله كثيرا . « ص ١٢٥ » .

أما سميا « فقد نزحت إلى القاهرة حيث تزوجت ابن عمها « ص ١٢٠ » ودخلت المجتمع الارستقراطى ، وأصبح لها فيه مركز مرموق . وحين تلتقى بسامى — بعد سنوات ثلاثة — تقول له « تذكرت ، وأنا أقرأ اسمك فى إحدى الصحف فى برنامج الإذاعة اليوم — فقلت لا بد أن أراك . . . . إنك على الأقل صديق قديم » .

ولا تقتله المفاجأة ، وإنمـا تزود فراغة العاطفى بطاقة ضخمة من العمل ، والـكد ، والمثابرة . إنه يعبر — مرة أخرى — عن هذا الجيل «الضحية » الذى تمزقت حناياه تحت وطأة الفصل الحاد ، أو النقلة التاريخية من المجتمع المنتفخ المغلق ، إلى مجتمع الرشد .

ولا تلبث هذه الإيجابية الرائعة ، أن تتجسد فى العلاقة الجديدة بين رفيق زميل سامى ، وهدى . فقد تحول سامى ذلك الشيخ المعمم إلى شاب يعى فى عمق ، مدى مايعتلج فى صدر شقيقته نحو صديقه « رفيق » منذ زمن لم يقف حائلا بين أظافر الجيل القديم متمثلا فى سلطان الأب ، وبين مستقبل هـذه العاطفة الوليدة — وهـكذا يفسح لها فـرصة التجاوب الصادق الحر حتى يتأكد من عاطفتهما ، ويبدآن فى ثقة وإخلاص ، بناء عش الأحلام . حتى إذا اعتاقت سبيلهما العوائق كانا على موعد جاد مع الزحف السريع إلى الغد الأفضل .

وكان لابد من هـذه المعوقات ، فالأب ، والأب دائماً ، يقف سداً منيعاً فى وجه هذا الحب حين يقول ص ١٤٦ .. ولهذا فقد قررت أن تنقطعى عن المدرسة التى تعلمك الفساد ، وأنا أمنعك منذ اليوم عن ارتياد هـذه الدرسة ، ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن ».

ولـكن الجيل الصاعد لم يقف . . . لن يتردد سامى فى أن يقول :« إنك تستصيع ألا تدفع الأقساط . . . ولـكنى أؤكد لك أنك أنها لن تنقطـع عن المدرسة» .

لقد أفلت الزمام نهائياً من مركز القيادة ، ولا بد أن تحـدث الخلخلة التاريخية ، بين تداعى الأساس القديم ، وقيام البناء الجديد ، وبدت هذه الخلخلة واضحة ، عندما اهتزت المعايير الأخـلاقية فى الأسرة ، فالأب الشيخ يعادى سامى وهدى ، لأنه « ليس هناك من صالح إلا فوزى ، رضى الله عنه، إنه على

الأقل يساعدنى فى الإنفاق على البيت ، ويتحمل نصيبه من المصروف » ص ١٥٦ بينما هذا الإبن الصالح قال أشياء كثيرة أثناء نومه الليلة الماضية ،وكان فمه يفوح برائحة الخمر ..

قال ص ١٥٨ « إستمعى ياحبيبتى . . أنت امرأة داعرة . جانيت خير منك إنها ترقص رقصاً رائعاً .. وجسدها حار .. وعفاف خير منكما . إنها أكبر داعرة فى الدنيا . هاتى شفتيك ايتها ... لا إسمعى .. إعطينى الكأس . خذى هذه عشر ليرات . سأعطيك كثيراً غيرها . أغلقى الآن فمك»

وبدأ هذا الاختلال أيضاً فى العلاقات بين أفراد العائلة . فقد صاح سامى بأمه يقول ص ٨٠ « دعونى وشأنى .. فإنه لا علاقة لأحد بأمورى الخاصة » وفوزى أجابها مرة أخرى ص ١٥٧ « أن هذه أمور لا تعنيك . . وخير لك أن تعودى إلى مكانك الطبيعى : المطبخ » . والأب — الشيخ نفسه — حين أعلن زواجه الثانى ، أخذ يهددها بقبضة يده، وهو يكز على أسنانه قائلا ١٦٧ « آن لك أن تخرسى . لقد قلت لك انه لا دخل للاولاد بذلك ان هذه قضية تعنينى .. تعنينى وحدى » فهذه الفردية الحاسمة التى تفشت بين الجميع فجأة هى المظهر الانحلالى للاسرة .. أو الانفصال الروحى بين أفرادها. وهو الإنفصال التاريخى بين جيلين ، تأثرت بهزته الأسس اللبنانية للمجتمع الجديد . إذ كان لا بد لهذه الوحدة أن تنفصم لتستعيد صياغتها على نحو مغاير للمجتمع القديم .

وعندما تقف هدى عند باب قاعة الامتحان ، يصافحها سامى بحرارة قائلا ص ١٧٩ « لا تتراجعى ياهدى . إنك بحاجة إلى أن تنظرى أمامك جلياً واضحاً .. وينبغى ألا تكون على عينيك غشاوة . »

وفهمت سريعاً ما كان يرمى إليه ، فمدت يدها ، ونزعت عن رأسها

ووجها الحجاب ، ثم سلمته إياه فتناوله على مهل ، وأخذ يطويه ، ثم نظر إليها مبتسماً وقال « أتعرفين عمامتى .. إنه يذكرنى بها ».

وسقطت القلعة الأخيرة . ورفع رب البيت يده إلى السماء مستنجداً ص ١٩٧ « اللهم غفرانك ورحمتك . إننى أعوذ بك من هـذا الجيل ، وأبرأ من هذه الأسرة الفاسدة . »

ويبدوا أن السماء ، فهمت دعاءه بشكل مختلف ، فما لبث أن أصيب بالشلل ومات . بينما خطبت هدى إلى حبيبها رفيق ، وتوجه سامى شطر باريس ليكمل دراسته . وأنشد الجيل المتوثب أغنية النصر . فليس موت الشيخ ، إلا جنازة حقيقية شيعت بها قيما أدت دورها ومضت .

* * *

وليس شك أن الدكتور سهيل إدريس قـــدم لنا عرضاً فنياً دقيقاً لعملية « المخاض » الاجتماعية التى عاناها أبناء جيله . وقد استغل تجربته الذاتية استغلالا موضوعياً . بمعنى أنه كان يرى الأحداث النابعة من دائرته الخاصـــة بعدسة موضوعية . ومن ثم رأينا شخوصه جميعاً من خلال ذواتهم الحقيقية لامن وراء نظارته الشخصية . وربما جاء التركيز الدقيق فى عرض التجربة ، نتيجة طبيعية لإبراز المحتوى الإنسانى للقصة ، دون اللجوء إلى هوامش الحدث الروائى . ومن هنـا برزت العلاقة الطبيعيـة بين الشخوص فى جو سيكلوجى ناجح ، وتنافست الأبعـاد الزمنية والمكانية لدرجة أوحت — على الدوام — بصدق التصوير وطبيعة السير الدرامى للحوادث . وقد صور المحتوى الفكرى للرواية منـذ البدء فى إطاره العام ، فإذا طريقة العرض والتناول لاتعتمد أسلوباً هلامياً ضبابياً فى تغليف المواقف الإنسانية . وإنما غلفت بلغة سليمة واضحة .

غير أن هذا البنيان الناجح قد تأثر — وتصدع — حين عزل الكاتب البناء الاقتصادى والاجتماعى للأسرة عن « الفرشة » الاجتماعية الاقتصادية للمجتمع اللبنانى . ولذا لم أحس فى حى « الخندق الغميق » والجيل ، والمعهد الدينى ، وبيوت الأصدقاء بالرائحة المميزة لهذا المجتمع . ذلك أن المؤلف قد أهمل همزات الوصل الحية بين طبقات المجتمع ، وأغفل — بالتالى — مابينها من تشابك عضوى . لاريب أنه قائم بالفعل ، خلال الحركة الدينامية فى داخل هذا المجتمع.

ولست أطلب من سهيل أدريس موقفاً فلسفياً خاصاً فى نظرته للحياة. لأنه بغير شك صاحب موقف ما ، سيطر على عمله الفنى بوعى منه أو دون وعى . وربما كان هذا الموقف — أو المنهج — هو السبب فى عزلته عن الواقع الإنسانى المحيط به . فالأحداث الأولية فى القصة وقعت فى الفترة مابين الحربين وهى فترة خصبة مليئة بالتغيرات الجسام ، التى كان لها انعكاس واضح على المنطقة العربية ولكننا لم نشهد لهذا الانعكاس أية آثار على الأرض الاجتماعية فى البناء الروائى « للخندق الغميق » . وهكذا بدت بعض المواقف الإنسانية باردة من حرارة التلوين التاريخى للتجربة . فعندما أراد القصاص أن يؤرخ لمرحلة معينة من الرواية اكتفى بأن يحيطنا علماً بأن الحرب العالمية الثانية كانت قد أعلنت منذ ثلاثة أيام « ص ٩٤ » وتلت ذلك أحداث كثيرة ، لم تنعكس آثارها على الأسرة إلا فى أضيق نطاق. وقد تخلف عن هذا المنهج غير المتكامل أن تعرض التصوير الموضوعى لخيوط التجربة ، لعدة اهتزازات . فالتحرر الذى أصاب سامى يتطرف به فى وساطاته بين رفيق وهدى إلى حدود غير معقولة ثم ان التجسيد الفكرى لبعض الشخوص كرفيق مثلا لم يكن واضحاً حتى يمكننا أن نقتنع بسلوكهم الخاص . ربما كان ذلك نتيجة طبيعية لمنهج المؤلف فى التحليل النفسى . حيث أنه لم ير فى التشريح السيكلوجى من خلال التفاعل الدرامى ، منهجاً سليما فى

تسليط الضوء على شخوصه من الداخل والخارج . ومن ثم بدا بعضهم باهتاً تكاد ملامحه لاتبين .

وعندما اراد المؤلف أن ينفذ بقارئه إلى موقف ما ، وارتأى أن الراوى بضمير الغائب لن يتمكن من هذا النقاد ، اسند دقة الرواية إلى لسان « هدى » لأنها أقرب الشخوص إلى تبيان ذلك الموقف .

وأعتقد أن الكتاب الأوروبيين الذين كانوا ينهجون فى كتابة رواياتهم هذا المنهج ، بأن يروى القصة الطويلة أكثر من شخصية فى العمل الفنى ..أعتقد أن الأمر عندهم لم يكن مجرد « تعبير وجوه » فى طريقة تناول الحدث ... وإنما كانت الضرورة الفنية هى التى تحدد ذلك الشكل بما يتناسب مع المحتوى الإنسانى للعمل الفنى . ولم أر فى « الخندق الغميق » مايبرر هذه الوسيلة بل إنها فى بعض الأحيان تحولت إلى « عائق » سيكلوجى عند الملتقى .

* * *

غير أن كل مايعترض طريقنا من عوائق ، ذاب تماماً فى حرارة النبضات القوية التى خفقت بها صدور سامى وهدى ورفيق ... والقراء أيضا ، لان انتصار هؤلاء الثلاثة ، لم يكن انتصاراً شخصيا وإنما كان انتصارا موضوعياً لجيل كامل .

هذا الجيل الذى عبر عنه — بغير وعى — تعبيراً سليما ، أحد شيوخ المعهد الدينى ، حين أقبل اليوم الذى سيرتدى فيه سامى الجبة والعمامة « ص٢٩ » وتقدم بخطى ثقيلة نحو الخياط الذى وجد له جبته بسرعة فألبسه اياها . ولكنه لم يقل له ، كما قال للذين سبقوه « مبروك يامولانا » بل قال له « اسم الله عليك » فابتسم له بسذاجة ، وتقدم من مدرس التفسير وبسط له طربوشه . فأخذ يلف عليه العمامة ، ولكنه لم يكد يفرغ من لفها ، حتى انفرطت بين يديه، فتأفف قليلا ،

وعاد إلى إدارتها على الطربوش من جديد . غير انها ما لبثت أن انفرطت مرة أخرى لسبب لم يفهمه هو ، ولم يفهمه المدرس الذى التفت إليه ، وقال له بهدوء .

— أنت منحوس ... ستكون شيخا منحوساً .

فلم يدرك كيف يكون الشيخ المنحوس ، ولم يهتم كثيراً بهذا القول ، فقد كان نافد الصبر يود أن يفرغ المدرس من لف العامة .

ولو رأى مدرس التفسير « سامى » هذه الأيام لضحك كثيراً وهو يرى رأسه عارياً ، فقد صدقت نظرته ، ونحس الولد .. ولكن هذه الضحكة ستموت ، حين يرى فى وجه سامى شيئاً يقول : كلا .. إن العامة ليست تاج العرب . وإنما هو التطور ، تاج العرب .. والبشر جميعاً.

— ٢ —

من يتتبع الإنتاج الروائى للفنان سهيل إدريس ، سوف يكتشف خيطاً واضحاً يتخلل جميع أعماله ، هو العناية المفرطة بالتجربة الشخصية فى حياته الخاصة . ففى قصته الأولى « الحى اللاتينى » نواجه تجربته فى باريس ، وفى قصته الثانية « الخندق الغميق » نلتقى بطفولته وصباه قبل رحيله إلى فرنسا . غير أننا فى كلا القصتين ، نعثر من خلال الأحداث الموازية للتجربة الشخصية ، على قضية عامة تصطنع لنفسها محوراً درامياً فى الرواية . هى فى « الحى اللاتينى » قضية اللقاء بين حضارتنا والحضارة الأوربية ، وهى فى « الخندق الغميق » أزمة التناقض بين القديم والجديد فى حياة جيلنا المعذب .

أما فى قصة سهيل إدريس الجديدة « أصابعنا التى تحترق » فنحن نفتقد منذ البداية ، ما يمكن تسميته بالمحور الرئيسى فى الرواية ، ذلك أننا نفتقد فى نفس اللحظة ما دعوته منذ قليل بـ « القضية » التى يمكن أن يثيرها العمل الروائى .

فبالرغم من ازدحام القصة بالأحداث الوطنية والعاطفية ، إلا أن هذه الأحداث لم تتجمع فى بؤرة واحــــدة يمكن أن تــكون نقطة الانطلاق لتجربة المؤلف بكاملها .

والقصة تروى لقاء « سامى » وهو أحد الأدباء بـ « إلهام راضى » إحدى القارئات للمجلة التى يديرها مع شريكيه « سمير » و « ضياء ». ويترك هذا اللقاء أثره ، فيعمل من جانبه على تــكراره ، حتى يحس بأنه قد أحب هذه القارئةالتى تحدثت إليه طويلاً بشأن روايته السابقة « على ضفاف السين » ، كما دافعت عن مجلته أمام أحد أصدقائه من الشعراء « هانى الغريب » الذىيتعصب للبنان تعصباً غريباً يدعوه للمناداة بلبننة العالم ، بينما تدعو « الفــكر الحر » للقضية العربية . ومن أصدقاء هذا الأديب أيضاً « وحيد حقى » الــكاتب الممتاز الذى يتدهور بمجرد انتمائه إلى « حزب الهلال » الذى يعادى الحركة العربية . وكذلك هناك « عصام الحلوانى » الشاعر الذى تخفق له قلوب العذارى ، والذى تتطور علاقته بأديبنا « سامى » إلى أن يشترك معه فى إنشاء دار للنشر ، بعد أن استقل « سامى » بحصته من المجلة ، واشترى حصتى شريكيه صاحبا « دار الفنون » . وهناك أيضاً الأديب « كريم الهادى » الذى يحيط نفسه بعزلة صارمة لمـا يحسه من اختلاف مع جميع البيئات الأدبية وأهدافها . ونعرف من السياق أن « سامى » له علاقات عاطفية عديدة ، بدرجات متفاوتة . فهى علاقة جسدية محض مع « رفيقه شاكر » التى ما أن تتعرف على « عصام » حتى تبدأ معه علاقة جديدة ، أرّخت لها فيما بعد فى قصتها « مغامرة » . ثم علاقته بـ « سميحة صادق » الفنانة التى تدرس بإنجلترا ، وكان قد دعاها إلى لبنان للمشاركة فى مؤتمر أدبى ، وحينئذ أحست بعاطفة حبه تنمو فى قلبها رويداً إلى أن علمت بخطبته فزواجه من« إلهام » فجاءت إلى بيروت لتثنيه عن الاستمرار فى هذا الزواج ، ولــكنه أبى إلا أن يردها خائبة . وتتطور الحوادث فتشتعل

الثورة الجزائرية ، ويستشعر « سامى » حرجاً فى عمله بمعهد بكفيا لتدريس اللغة العربية للموظفين الفرنسيين ، إلى أن يحدث الغزو الفرنسى الإنجليزى الإسرائيلى على مصر ، فيقدم استقالته مطمئناً إلى سلامة موقفه الوطنى .

وتكون إلهام طوال تلك الفترة قد أحست « شيئاً ما » يهتز فى داخلها كلما رأت « عصام الحلوانى » أو قرأت له ، أو تذكرته لسبب من الأسباب . وهى لا تنسى نظرته إليها حين رآها لأول مرة ، وضغطة يده على يدها حين التقى بها آخر مرة قبيل سفر « سامى » إلى القاهرة للاستشفاء . ويحضر عصام فى غياب سامى إلى مكتب المجلة حيث يرى إلهام تقوم ببعض الأعمال فيقرأ لها إحدى قصائده حتى تغيب عن وعيها ، فإذا أفاقت تحسست وقع شفتين غريبتين على شفتيها . وعندما يعود سامى من القاهرة ، يقدم لها مذكراته كمن يقدم حساباً ، فقد سبق أن وعدها بأنه لن يخفى عنها شيئاً بعد أن أصبحت حياتهما شيئاً واحداً . وتقرأ فى المذكرات أنه قصد إلى منزل « سميحة صادق » فى الدقى . وتنتهى القصة بأن تذهب إلهام إلى المكتب فلا تجد سامى ، وإنما تراه فى صومعته الصغيرة وقد بدأ فى كتابة روايته الجديدة التى أرقته فترة طويلة .

ولعل هذا المشهد الأخير فى الرواية هو التجسيد الحقيقى لما استهدفه الكاتب من التعبير عن أزمة الفنان مع الكتابة . بل إن المؤلف أدار كثيراً من المشاهد حول هذا المحور ، فكانت العلاقة العاطفية بين « سامى » و « إلهام » قائمة على أساس استعدادها لأن توفر له المناخ الصحى للابداع الفنى ولكن تراكم الأحداث الجزئية حول هذه النقطة أضاع عليها أن تكون محوراً دراميًا للرواية . فبدلا من أن يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الشائعة عند الأدباء حين تستعصى على أقلامهم عملية الخلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات

الصغيرة فى حياة « سامى » التى أسهمت فى صياغة أزمته تلك ، نراه يبلورها فى أعبائه الكثيرة فى الإدارة والتحرير والتدريس . . . إلخ . مما نفى عن الأزمة طابعها الذاتى المتفرد .

على أن فقدان هذا المحور ، لم يفسح المجال لمحور آخر يستند عليه الهيكل القصصى . . فقد ذابت المسألة القومية فى السخرية من حزب الهلال والأرجوانيين بينما كانت تستطيع هذه القضية أن تشق لنفسها مكان الصدارة من البناء الروائى. ولكن المؤلف آثر أن « يستعرض » علاقاته الشخصية ببعض الأدباء الذين انحرف بعضهم عن القومية العربية ناحية اليسار أو ناحية اليمين ،ولم يحاول قط الإفادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بأن يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والأدب . وحقاً نحن نلاحظ أن علاقته تتحدد بهذا الأديب أو ذاك حسب درجة ابتعاده أو قربه من رسالة « الفكر الحر » ، إلا أن المنهج التسجيلى المباشر الذى يسود القصة كلها ، قد ألغى القيمة الفنية لتلك الظاهرة .

كما ضاع المحور الروائى مرة ثالثة فى محاولة المؤلف أن تكون قصة سامى مع إلهام هى ذلك المحور . فقد تنازلت العلاقة بين الإثنين عن أن تكون نقطة الإنطلاق الرئيسية فى الكيان القصصى ، حين اعتمد المؤلف على إبراز الصورة الخارجية لهاتين الشخصيتين دون التعمق فى داخلهما . . ومن ثم لم يكن ثمة صراع حقيقى على الإطلاق بين النزعات الفردية الخاصة الكامنة فى أية شخصية إنسانية و « الآخر » مهما بلغت العلاقة بينهما مبلغاً رائعاً من الحب والمودة والإلتقاء الذى أدى إلى الزواج . إن الأحاسيس الغائمة الباهتة التى استشعرتها إلهام إزاء الشاعر عصام الحلوانى لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التى تبرر هذه النهاية التى تنسحق فيها شفتا إلهام تحت شفتى عصام . فهذه النهاية ليست إلا دفاعاً نفسياً غير موفق عن العلاقة الجانبية بين سامى وسميحة صادق .

وكان من الممكن أن يعوض ضياع المحور الدرامى للرواية ، قيام حدث رئيسى تتبلور من خلاله الأحداث الجزئية . والملاحظة السريعة والأولى على « أصابعنا التى تحترق » تقول إنها خلت من هذا الحدث تماماً ، وإن لم تخل من الأحداث الكثيرة المتزاحمة . بعضها له ما يبرره فى السياق التعبيرى ، والبعض الآخر لا يبرره سوى الشكل غير القصصى الذى أراده الكاتب ، أو أفلت رغماً عنه . إن تصوير المؤلف للتطور التفصيلى لمجلة « الفكر الحر » لم يسهم قط فى تكوين الحدث الروائى ، بل على النقيض من ذلك ، فقد ساعد على تشتت الجزئيات الموحية ، التى كان يمكن لها أن تصوغ محوراً درامياً فى القصة . كما لست أعتقد أن فضائح « رفيقه شاكر » و « سلمى العكاوى » و « عبلة سلطان » قد أضافت شيئاً ذا بال إلى المضمون الكلى الذى جند له الكاتب كثيراً من الجزئيات الأخرى الناجحة . بالإضافة إلى ذلك أرى فى رسائل «عزيز » من «ريودى جانيرو » إقحاماً لتجربة جميلة فى ذاتها ، ولكنها ليست خادمة للتعبير عما يقصد إليه الكاتب . أما مأساة « وحيدحقى » وتجربة « عصام الحلوانى » فلم تعطيانى إحساساً عميقاً بالمأساة أو معنى التجربة .ذلك أن مأساة الأول ظلت منذ البداية قاصرة على التناقض بين الحزبية والأدب ، وتجربة الآخر ظلت فى حدود التناقض بين الزواج والفن . ولوأن المؤلف سارع بانتشال جوهر المأساة ومضمون التجربة من عشرات التفاصيل الصغيرة التافهة ، لاستطاع أن يجعل منهما مرآة موضوعية لأزمته الخاصة .

من هنا أقول أنه لم يكن ثمة حدث رئيسى فى الرواية تتجمع حوله الأحداث وإنما كان هنالك استعراضاً مطولا لعديد من العلاقات الثنائية أو الجماعية ، ومجموعة من الأحكام القاطعة على تجارب النماذج البشرية المعروضة ضمن هذا الاستعراض . ولم يكن هناك ذلك الخيط الدقيق الذى يصل بين المفارقات والمتناقضات فى هذه الأحداث جميعاً ، فيصنع من وحدتها المتماسكة حدثاً شاملا .

إن غياب المحور الدرامى والحدث الروائى فى القصة ، كان عاملا هاماً فى غياب الشخصية الفنية . فالتجربة الإنسانية وحدها لا تقدم لنا سوى الشخصيات الإنسانية عارية من الرداء الفنى . والفنان يقـــدم الرداء إلى شخصياته بأدواته التعبيرية ورؤيته الذاتية . والمقصود بأدوات التعبير هنا هو ما يخلعه الفنان على شخصياته « الخام » من صيغة تصويرية جديدة ، فتـكون هذه الصيغة الفنيـــة هى الفرق الحاسم بين الشخصية فى الواقع ، والشخصية فى الفن . والمؤلف لا يستطيع أن يمنع القارىء أو الناقد الذى يعرف الشىء الـكثير عن « أصول » روايته من أن يقارن بين شخصياتها كما كانت عليه ، وبين ما آلت إليه . والمقارنة الموضوعية المنصفة تؤكد أن سهيل إدريس لم يقم بهذه العملية الخطيرة التى تحول الشخصيات الإنسانية إلى شخصيات فنية . وأرجو أن يكون واضحاً أننى لست أعنى بالشخصية الفنية مطلقاً أن تـكون نموذجاً أو نمطاً ، فهذا التعريف أبعد ما يكون عن خاطرى . ولـكن قصدت — مرة أخرى — إلى هذا التـكوين الخاص الذى تتبلور فيه المعالم الخاصة للشخصية ، بحيث تقتصر هذه المعالم المختارة على المساهمة فى الـكيان التعبيرى الأكبر للعمل الأدبى . وليس شك أن كثيراً من شخصيات « أصابعنا التى تحترق » وأحداثها ، لم يكن له نظير فى الواقع ، وبالتالى فهى وليدة شرعية لمخيلة الـكاتب فحسب . ومع ذلك فالمنهج التعبيرى عنده لم يصل بتلك الشخصيات والأحداث إلى مستوى فنى ، لأنه تناولها من نفس الزوايا التى تناول منها الشخصيات الواقعية . هذه الزوايا هى الاقتصار على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين .

أما الرؤية الذاتية ، وهى العنصر المقابل لأداة التعبير فى بناء الشخصية ، فإننا لم نر عند المؤلف سوى « الرأى الشخصى » فى السلوك الخارجى لشخصياته ، ولم ألحظ قط أنه تابع التطور المعقد الذى يتعاظم فى ذات الإنسان وفق الأحداث

التى يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معاً . وما أبعد المسافة بين الرأى الشخصى والرؤية الذاتية فى عملية البناء الفنى للشخصية الإنسانية. فالرأى الشخصى يجعل من الشخصية بوقاً دعائياً ، وتمثالا مجوفاً ، والرؤية الذاتية تنير لنا الأبعاد الخفية من الذات الإنسانية .

يتبقى بعدئذ سؤال هام يتعلق بمستقبل الرواية العربية : ألن نخرج من نطاق المنهج التسجيلى فى أدبنا الروائى ؟ إن التقريرية لم تعد هى اللفظة المباشرة أو العبارة الصارخة ، ولكنها تجاوزت هذه الأخطاء البشعة ، إلى أن تكون « القصة كلها » تقرر شيئاً ما بـ « صورة » مباشرة . بمعنى آخر أنها تحرم الفنان من أن تكون له « رؤيا » تقرب به من النبوة .

و « أصابعنا التى تحترق » زاخرة بالتقارير المباشرة منذ تعرف سامى إلى إلهام ، إلى أن عرض لنا فى متحفه الخاص تلك النماذج البشرية التى تزدحم بها القصة . وليس هذا بالعيب الوحيد ، وإنما لكونها تنهج فى ذلك نهجاً تسجيلياً خالصاً ، فقد أفرغت العمل الأدبى من « الرؤيا » التى ينبغى على الأديب المعاصر أن يقدمها إلى العالم ، فقد كان الفنان وما يزال ضميراً لهذا العالم .

الواقعية الاشتراكية
في النقد العربي الحديث

بدأت تسمية الاتجاهات الأدبية والفنية منذ أواخر عصر النهضة . وانتعشت حينذاك حركة جماعية تقتفى آثار القدامى من الأغريق والرومان ، وتستمد أصولها النظرية من أرسطو ، فسميت بالحركة الكلاسية لترسمها خطى الأقدمين فيما أبدعت من آثار ظل الطابع المدرسى سمتها الرئيسية . ولم يكن هذا الاتجاه إلا تعبيراً فنياً عن يقظة العالم الأوروبى من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة فى اجترار القديم احتجاجاً واعياً على ظلام تلك الفترة التى سادت فيها آداب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسية تعبيراً موفقاً لعملية الاجترار هذه.

غير أن المجتمع — كبقية أشكال الطبيعة — لا يعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة ، بين جنباته تتطور به من صورة إلى أخرى . والصورة الجديدة للمجتمع البشرى فور انهيار النظام الاقطاعى أوضحت ملامح الفرد وأبرزت خطوطه وأحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الأحلام ، فى الطموح والنزوع الدائم إلى التفوق،مهما اعترضت طريق الفرد من عقبات وأهوال . ومن الأحلام والطموح وخيبة الأمل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر فى بداية القرن التاسع عشر ، بألوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين إنسان عصر النهضة . ولم تنل التسمية غير هذه الأهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية أقرب منها إلى الاتجاه الأدبى والفنى (١) بينما دعاها آخرون بكلاسية المحدثين (٢). أى أن الرومانسية لا تعنى مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ما تعنى الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الأدباء والفنانون وآثارهم ،خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

---

(١) Read, H, Meaning of Art, p 81

(٢) المصدر السابق

وفى موازاة الاتجاه الرومانسى، كان هناك قطاع آخر استقبل التغير الاجتماعى على نحو مختلف. تتلمذت إنسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن فى الجاذبية وقوانين مالتس فى الاقتصاد وغيرهما من علماء ومفكرى الاتجاه الميكانيكى لفهم الإنسان والكون والمجتمع. وتبلورت نظرة هذا الاتجاه فى الأدب بأن ينقل الفنان الواقع المرئى المباشر صوراً طبق الأصل أطلق عليها لقب الواقعية النقدية تعريفاً لما قد توحى به الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقدات تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت فى الآداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سنداً لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الآخذين بالجبرية الاقتصادية فى محيط الواقع الاجتماعى ، وتبنت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلاحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التى شاعت بين بعض الشعراء فى فرنسا أصدروا ديواناً لهم يحمل هذا الإسم (وهو لأحد جبال اليونان ، وكان مهبطاً لآلهة الشعر والوحى والإلهام كما تفيد الأساطير) . ولعله كان رمزاً لتحليقهم بعيداً عن أرض الواقع ، تماماً كما حدث للرمزية والسريالية والدادية ، فجميعها ليست مجموعة ثابتة من الأصول الجمالية بقدر ماهى تهدف إلى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطىء إذن فى إطلاق كلمة مدرسة على أى اتجاه أدبى أو فنى ، فكل أديب أو فنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه إلى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس فى بيئة معينة من المكان فى عصر معين من التاريخ. الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالاتجاه الكلاسى يمثل درجة ما فى تطور الفن ، والاتجاه الرومانسى يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت إحدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد أن روادها

ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، أن بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد[1] ، جعل من المستحيل — إذا شئنا الدقة — تعميم أية تسمية على اتجاه أو فنان .

* * *

بهذه المقدمة نلتقى مع الواقعية الإشتراكية ، كاتجاه أطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الإشتراكية فى مجال تحقيقها الاجتماعى بالاتحاد السوفيتى . فما قاله ماركس وإنجلز فى كتابهما الضخم عن الأدب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير. ولم يرد أيضاً فى تاريخ النقد الروسى ، رغم الميول الثورية التى تتضح فى أعمال بيلنسكى وتشيرنشفسكى وهرزن ودوبرليوبوف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية فى الأدب السوفيتى المعاصر .

وإنما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الأدبى الذى ولد مع الأعمال الأدبية للكاتب مكسيم جوركى . ولم يولد التعبير مع المضمون الثورى لأعمال جوركى دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة أولا تمييزاً لها عن الواقعية القديمة فى الأدب الأوربى ، ودعيت حيناً بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم إيجابية فى بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الإشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية فى فنون الغرب .

هذه هى أسباب التسمية ، وهى فى النهاية لا تشكل تياراً فنياً معينا . وإنما تؤكد اتجاها جديداً فى رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفى على الماركسية كنظرية فى الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الأدبية جميعها تستند على دعامات

---

(١) وذلك تبعا لتعقد حياة المجتمع الإنسانى الحديث ، بعد اجتيازه عتبات البداوة إلى الحضارة المتناهية التعقيد .

فلسفية عبر العصور. ولـكن الرؤية الإجتماعية للماركسية تحتم على الآخذين بها فى المجال النظرى ، الأخذ بها فى مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذى يستنير بالرؤية المـاركسيه للمجتمع أن يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية فى عمله الفنى .

وينبغى أن نشير من البداية إلى أنه ليست هناك نظرية Theory ماركسيةفى الفن ، وإنما هناك نظرية Outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهباً Doctrine وانما هى منهج Method للتفـكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسى [1] .

والمتتبع لتطور النقد الأدبى فى المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدى النقاد الماركسيين فى الغرب من جهة أخرى ، يحس تماماً بأزمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعدجريانه على الألسنة دون مراجعة وبغير تمحيص . فإذا قرأنا للناقد الإنجليزى رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسيةوالأدب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نحظ بتفسير فنى للتعبير ، بل يؤكد لنا أهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الفنى والأدبى ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية [2] . ونطالع فى كتاب جورج طومسون عن «الماركسية والشعر» على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ .

ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمى فى بحث موضوعه على نحو رائع [3] . ولـكننا لانحصل من أية بحوث نقدية فى الواقعية الاشتراكية عـلى تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما فى ذلك كتابات جوركى .

أما الـكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما أندريه جـــــدانوف وجورج

---

(١) راجع كتابه «فى علم الجمال» ترجمة محمد العيتانى - دار المعجم العربى بيروت (ص ٥١)

(٢) أنظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الأجنبية - موسكو - (٩٥)

(٣) Thomson, G, Marxism & Poetry, London, L, W, 1945

بليخانوف . إكتفى الأول ، بقوله أن الفن « لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، أو على اعتباره واقعاً موضوعياً فقط ، بل يقدمه فى تطوره الثورى » . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع، وبين الرؤية العلمية . واكتفى». الثانى بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقاً يعتمد المنهج الجدلى . ولم يدلل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل إن أحدهما — بليخانوف — لم يستخدم هذا التعبير على الإطلاق .

والأهمية القصوى التى تضطرنا إلى التأنى فى بحث هذه النقطة ترجع لسببين : أولهما أن هذه التسمية لاتتفق مع تطور التعابير الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسية والرومانسية والواقعية كانت تمثل رؤية معينة للواقع فإذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فإنها تشكل إتجاهاً يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولانقول رؤية اشتراكية، لأن هذه اللفظة تعنى التحقيق الإجتماعى للرؤية الفلسفية وليست الرؤية هى نفسها . وهكذا نخطىء ، بتعبير الواقعية الإشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفنى وحدها . ذلك أن الأساس الفلسفى للتعبير — وهو الماركسية — يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية ، فيستحيل إذن أن نعمم تسمية فلسفية أو اجتماعية على أعمال فنية . والتفرقة الحاسمة بين هذه الأعمال وبين غيرها هى مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفنى ، والتى يختلف بواسطتها كل فنان عن الآخر ، أو التى يختلف بها كل اتجاه فنى عن الآخر . والماركسية ليست إلا منهجاً للتفكير . ومن الخطأ الفادح إذن أن نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفنى الآخذ بنفس المنهج .

والسبب الثانى الذى يدعنا ندقق فى بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد أولهما إنجلز حين قال صادقاً « أن الأعمال الفنية تعبر جميعها عن رأى فى الوجود ، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعى

القائم ، وعن نقد ، وأمل واتجاه . . ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفنى نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة ، إذ ليس للمؤلف أن يتدخل ليملى حكمه أو يفرضه ، لأن الوقائع التى جاء بها وعرضها لاتحتاج قط إلى شفيع » . وقاد لينين التيار الآخر ، حين قال : « على الأدباء والفنانين أن ينتجوا للملايين من الأيدى العاملة أدبا حزبياً بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية »[1] . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، فبينما ، تقرأ لأحدهم « أنه من الصعوبة أن نجد عملا فنياً واحداً فى الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالى »[2] أى بعفوية أو تلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : « أن قيمة الإنتاج الفنى تحدده بشكل نهائى قيمة مضمونه » .

والخطورة فى التيار الأخير سوف نلمسها فى عرضنا للقضايا التى أثارها نفس الاتجاه فى نقدنا العربى الحديث .

والتأثر بالاتجاهات الأجنبية ليس جديداً على النقد العربى . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه أرسطو من كتب فى الشعر والخطابة[3] وتأثر نقدنا الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الإنجليزى عن هازلت ووردزورث كما يتضح فى الكتابات المبكرة للعقاد . ويبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه أكثر تقدماً ، ومنهج أكثر علمية فى كتاب (التجديد فى الأدب الانجليزى) لسلامة موسى . ويتبلور هذا الاتجاه رويداً فى مؤلفات إسماعيل أدهم عن الزهاوى ومطران والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الأول عند خطواته الأولى ، بل استعان بالأبحاث السيكولوجية الوافدة كما نلمح ذلك فى كتاب العقاد عن ابن الرومى ، وفى كتاب محمد خلف الله

---

(١) قد لا يفى النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين إنجلز ولينين ، ولمن يريد التوسع أن يطالع اعتراضات لينين على أنجلز فى كتيبه المسمى بروح الأدب الحزبى والمدرج فى أعماله المختارة .

(٢) فاديم كوزينوف ـ مجلة الأدب السوفييتى ـ الطبعة الإنجليزية ـ عدد ٣ سنة ١٩٦٠

(٣) شوقى ضيف ـ مقدمة كتاب (النقد) ـ دار المعارف بالقاهرة (ص ٦)

أحمد عن الأدب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهموس وكلمات أنور المعداوى حول الأداء النفسى امتداداً أكثر تطوراً لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معمقة فى دراسات لويس عوض ، وبخاصة فى مقدمته لكتاب « بروميثيوس طليقاً » و«الأدب الإنجليزى الحديث »[1] .

ولقد مضى تطور النقد فى أدبنا الحديث — إلى حد ما — فى خط موازلحركة التطور الاجتماعى فى بلادنا ، بحيث كان التيار المتخلف فى نقدنا الأدبى يرتبط تلقائياً بألوان مختلفةمن الإبداع الفنى . والتخلف هنا فى الرؤية الإجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذى كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ، أو الإحساس العاطفى الذى تشعه أبياتها فقط ، إنتهى بأن أقام حاجباً بين الفنان والتجربة الإنسانية التى تكسب عمله الفنى دلالة الشمول . بينما راح النقد الذى تعنيه الدلالة الإجتماعية والقيمة الجمالية معاً ، يعمل جاداً على تطوير فنوننا وآدابنا إلى مستوى أرفع . كان سلامة موسى ينادى بأن يرتبط الفنان بمجتمعه عن وعى وتبصر ، وراح مفيد الشوباشى يعرض لآراء النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كى يقدم نموذجاً لما يجب أن يكون عليه نقدنا المحلى ، وجاء لويس عوض أكثر تخصصاً ، فاستعرض تاريخ الحركات الأدبية فى أوربا ومدللاً على أن الفنان الفن مرآة للتطور الإجتماعى . وعلى هذا النحو مضى الإتجاه المتقدم فى نقدنا ناقصاً ، إذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة «العامة جداً » كما فعل سلامة ، وعنى بالتحليل التاريخى كما نرى فى أعمال لويس . لذلك كان ينقص الإتجاه دعامتان فى غاية الأهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملا) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية ،

---

(١) لست أنسى الأعمال النقدية الممتازة التى صدرت فى البلاد العربية الأخرى ككتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة. كما لست أنسى الأعمال المبكرة للدكتور طه حسين كأحد معالم نقدنا الحديث . ولكنى أفضل فى هذه النقطة أن أبين الخطوط الرئيسية المفيدة للبحث بصفة خاصة .

أى المنهج المنظرى ، والنقد التطبيقى على أدبنا المحلى .

ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة إلا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية فى تطورنا الإجتماعى درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديده إلى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الإنتاج الأدبى . كانت هناك مئات الأعمال الهابطة من شأنها تمييع الوجدان الإجتماعى للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية أولئك الرواد إلى مضمون العمل الأدبى كى يؤدى وظيفته فى المسار التقدمى للمجتمع . وهنا برزت — على الفور — أولى قضايا الإتجاه النقدى الجديد فى المجال النظرى .

١ — الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الإتجاه : أليس للآداب والفنون دور إجتماعى ؟ وبالتالى ألا ينبغى أن نصنف الأعمال الأدبية الخالية من الهدف الإجتماعى المتقدم فى خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الأشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، أم أن واجبه ، الآن ، كشف القيمة الإجتماعية للعمل الأدبى ؟ .. وتوالت أمثال هذه الأسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطنى ، وانتماء أصحاب النظرة الجديدة إلى اتجاه سياسى تقدمى ، وغلبة الكتابات الهابطة فى السوق باسم الأدب ، وانتشار ألوان مذهلة من الإنحلال فى أخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هى الأسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للأدب إلى قسمين : رجعى وتقدمى . لم يكن هناك الأساس الفنى أو الفلسفى للتقسيم ، وإنما كانت اندفاعة تلقائية بمثابة رد فعل عفوى لما آلت إليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعة سرعان ما استوت على وعى أصحابها فصاغوها فى مبادىء فنية وفلسفية وقالوا بأن «العمل الأدبى يكون تطوراً تقدمياً

بمقدارما يكون أقرب وأصدق تصويراً للحركة التاريخيةالتى تدفع القوى الجديدة إلى التطور، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التى يريد التطور الاجتماعى اقتلاعهـا من مكانها فى المجتمع ، بعد أن انتهت مهمتها التاريخية» [1] أما الأدب الرجعى فهو « الذى يتجاهل — عن قصد أو عن غير قصد — فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية . وبنصرف همه فى العمل الأدبى ، إلى الفئة التى تعوق حركة الولادة والتجديد، يؤكد مصالحها ويزين « فضائلها » .. »[2] .

وليس شك أن هذه الكلمات تفيـد الباحث الاجتماعى أو الكاتب السياسى ، أما طبيعـة العمل الفنى فتستوجب حديثاً آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة فى الفن . لقد كان بلزاك « محافظاً »فى السياسة ، وكانت عواطفه كلها تتجه إلى الطبقة المقضى عليها بالزوال ، ورغم ذلك يقول انجلز — « فقد صورت أعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من أكبر انتصارات الواقعية » ويعلق الأستـاذ حسين مروة بأنه « لا ينتقص من قيمة أديب من هذا الطراز أن تكون عاطفته إلى جانب القوى المنهارة مادام أدبه يفضح انهيارها ويكشف أغلالها » .[3] وكان بودى أن يقول « مادام أدبه صادقاً » ، لأن الصدق وحده هو الذى قاد بلزاك— بغير الفلسفة الماركسية — لأن يؤكد بالتعبير الفنى انهيار طبقته الاجتماعية . . تماماً كما أشار ماركس إلى أعمال شكسبير . وخلاصة هذه النظرة الصائبة أن « الصدق » هوالمعيار الوحيد للفن الأصيل. وصدق الفنان لا يرتدى ثوبا أخلاقياً ، وإنما يكتسب دلالة فنية. بمعنى أن الفن« هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة

---

(١) حسين مروة ـ قضايا أدبية ـ دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢)
(٢) المصدر السابق (ص٢١)
(٣) المصدر السابق (ص ٢٣)

التى يعبر بها عن هذه العاطفة »[1] فلا نملك أن نطلب إليه إلا شيئا واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضابط الحقيقى للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التى نستشعرها فى النسيج الفنى ، فتصبح الصياغة الجمالية هى الفيصل فى تقييمنا للفن ، إذ هى التى تعطيه نوعيته الخاصة . أى أن الفن يستمد مادته من الحياة، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعياً خاصا هو الشكل الفنى[2] وبذلك لا نستطيع أن نصف عملا أدبيا ما بالرجعية أو التقدمية (بالمدلول السياسى والاجتماعى للتعبير) إذا شئنا أن نكون نقاداً للأدب. أما الباحث الاجتماعى والكاتب السياسى فيمتلكان هذا الحق، وعندئذ لا يكون عملهما نقداً أدبيا . يقول هنرى لوفافر إن الفنون الدينية ليست سلبية على الإطلاف « .. لأن كل فن إنما هو فن إنسانى ، والفن الذى لا يتضمن نزعة إنسانية ليس لنا أن ندعوه فناً غير إنسانى »[3] ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الأدبى فنياً ، فإننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف .. « بأنه من الصعوبة أن نجد عملا أدبياً واحداً فى الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالى بطريقة أو بأخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة فى أدبنا الحديث، حين وضعوا أدب مورياك وجويس واليوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس فى قفص الاتهام. ونحن نواجه بذكر هذه الأسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها الفنان لأن أولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمى إلى الطبقة المتوسطة أو العليا ينزلق بالضرورة إلى مهاوى الرجعية[4] فيقول عبد العظيم أنيس فى مقدمة حديثه عن الرواية المصرية. أن من المهم أن نؤكد قبل الاستطراد أن نجيب محفوظ كاتب البورجوازية الصغيرة[5] ويصبح

---

(١) Hudson, Intraductien to the study of Litteroture, p349

(٢) هنرى لوفافر ـ المصدر السابق ـ (ص ٣٥)

(٣) المصدر السابق (ص ٥١)

(٤) نسوا أن أبناء هذه الطبقات فى ميدان السياسة ـ لا الفن ـ هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية فى العالم .

(٥) أنظر كتاب «فى الثقافة العصرية » ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ـ (ص ١٥٤)

هذا الحكم التقريرى للمسبق هو القاعدة التى ترتفع فوقها كافة أحكامه التالية . ويوضع إسم الفنان تبعاً لذلك فى خانة كتاب البرجوازية الصغيرة وهى التعبير الذى يفرق به بين هؤلاء و«الآخرين»من الكتاب«الأحرار». فهذا ماوتوصل إليه الدكتور أنيس حين قال عن نجيب محفوظ :« والحقيقة أنه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو وهوموقف عام لكل كاتب » [1] ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة فيقول (إن مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هى التى قضت على على طه فى الرواية وقدمه لنا فى هذه الألوان الباهتة الميتة) [2] . لماذا ؟ .. لأن نجيب محفوظ لم يعكس لنا أساساً إلا جانباًمن القاهرة الجديدة ، أماجوانبها الأخرى المتمثلة فىمظاهرات الطلاب السياسية ، وإضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها أمرا يذكر عنده [3]

ولا ريب أن طبقة الفنان عنصر هام فى تكوينه الذاتى . ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . وأكثر الأدباء أصالة — يقول لانسون — هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقةويؤرة للتيارات المعاصرةوثلاثة أرباعه من غير ذاته [4]. وأبناء الطبقة الواحدة يستجيبون لأحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة—إذن— فيصلا فى التكوين الفلسفى للفنان ، ولن تكون الأعمال الأدبية تابعة لطبقات أصحابها بطريقة آلية . والكاتب نفسه يعتبر الشرقاوى من الأدباء الأحرار وهو من ثراة الريف ! ولم تكن (الأرض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

---

(١) المصدر السابق (ص ١٦٥)
(٢) المصدر السابق (ص ١٦٧)
(٣) المصدر السابق (ص ١٦٤)
(٤) منهج البحث فى الأدب ـ ترجمة محمد مندور ـ دار العلم للملايين (ص ٢٣)

ولم أكن أود مناقشة الدلالات الاجتماعية فى الأعمال الأدبية منعزلة عن أشكالها التعبيرية فليس هذا هو النقد الأدبى . ولكنى قصدت إلى إيضاح القصور الذاتى فى ذلك المنهج لدرجة أن النتائج المتولدة عن هذا التصور تلغى قيمة المنهج. فرغم انتساب فرانسوا مورياك ونجيب محفوظ إلى الطبقة الوسطى أو العليا ، جاء فنهما زلزالا قاسياً لهذه الطبقات ، لأنهما كانا يمتلكان ذلك المعيار الوحيد فى نجاح العمل الفنى : الصدق. ومن الخطأ إذن أن نستخلص الموقف الاجتماعى للفنان بمجرد تعبيره أو انتمائه إلى طبقة معينة . وإنما نستخلص ذلك الموقف من الأثر العام للعمل الفنى . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات عديدة غير النقد الأدبى، فإن وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق فى العمل الأدبى من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملية التقييم هذه على موضوعات أو مضامين الأعمال الأدبية إلا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفنى ككل، فلا ندين إحسان عبد القدوس لأنه يطرق موضوعات بذاتها تهبط فى الموازين الخلقية إلى الحضيض، بل لأن هذه الأعمال تهبط فى مستوى النقد الأدبى إلى القاع ، فمستوى النسيج الفنى لأعمال هذا الأديب — بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية — ما تزال رابضة فى طور متخلف من أطوار التاريخ الأدبى . وعندما نتحدث عن مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فإننا نذكر على الفور أنها أول دراما مصرية . ولا نسارع فى القول بأنها «من الأدب الرجعى لفلسفتها المتشائمة[1]» ، بل يعمد الناقد إلى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامى وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع أن نطلق الحكم على الأدباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة فى أدبهم وفنهم ، لأن هناك

(١) محمود أمين العالم ــ فى الثقافة المصرية ــ (ص ٨٧ ، ٨٨).

قضايا أخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسى نفسه إلى حلها ، فهل يمكن أن نقيم حاجباً بين الفنان وهذه القضايا ؟ . . إذا تساءل أديب ما فى إنتاجه عن مصير الجنس البشرى ، أو تخصص فى التعبير عن دلالة الوجود الإنسانى ، فبأى ميزان نحكم على أدبه بالعزلة والإنطواء والرجعية ؟ . يخيل إلى أن جيمس جويس وت س . اليوت حين عبرا عن مأساة الإنسان الحديث ، كانا أكثر إلتصاقاً بهموم البشرية من الذين يصورونها فى جزئيات تقريرية ساذجة . وإذا قيل بأن مضمون رواية يولسيز «هو الإنهيار والتناقض والتفسخ والإنحلال الذى تتميز به الحضارة الحديثة . وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الإنحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة[1] ».. إذا قيلت هذه الكلمات ألا تكتمل بقولنا «وهذه رؤية صادقة للحضارة الغربية الحديثة» بدلا من تصنيفها بإحدى خامات الأدب الرجعى ». . وإذا قيل عن اليوت « سواء بسواء كجويس ، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بأنها أرض خراب لاخصوبة فيها ، وبأن إنسانها كائن أجوف مليء بالفراغ والغش والتفاهة[2] ». ألا يجدر بنا حينئذ أن نضيف الأسباب الكامنة خلف هذا الإحساس الحقيقى الصادق ولا نتورط فى أن نضع بين فكى المقصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الأوربى بأكمله ؟! ..

ولكن هذه الأخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الأدبى . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم أنيس عن مجموعة من الروائيين المصريين فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط وكأنه يتحدث عن أعمال سياسية محض . وقد توهم فى بعض الأحيان أنه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوى قائلا « فأنت معه تضحك وتبكى كأنك فى الحياة نفسها » وكانت هذه

---

(١) المصدر السابق (ص ٤٥)
(٢) المصدر السابق (ص ٤٦)

الجملة — وأمثالها — إعترافاً حاسماً بأن الدكتور لم يستهدف مطلقا دراسة نقدية ، وإنما أراد أن يهدينا بحثاً فى السياسة والمجتمع . . وفى حدود هـذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

وكانت هذه الأخطاء جميعها — مرة أخرى — نتيجة طبيعية لفهم النقـد والفن فهما خاطئاً . ومن ثم يتحتم أن ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية فى المجال النظرى لهذا البحث .

٢ — الشكل والمضمون فى العمل الأدبى

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا أننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة فى تعريف العمل الأدبى . إذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بتراثنا القديم فى تقسيم الأدب إلى صورة ومادة أو شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التى تميز بين ناقد وآخر فى هذه الدائرة المحـدودة المغلقة . فريق من أنصار القديم راح يردد بأن صورة الأدب، هى اللغة ومادته هى الموضوع، وفريق آخر يرى القالب الفنى لا يقتصر على المعنى ، ويضيف إليه أسـلوب المعالجـة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيرى للـكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التى يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة فى نقدنا الحديث ،وقالوا بأن التعريفات القديمة يعتورها القصور . فالأشكال التعبيرية ليست هى اللغة وأسلوب المعالجة فحسب ، وإنما صورة الأدب «هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنهـا عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المرحلة المارة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبى نفسه ، فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى، نتبصر بها

فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، ونتنقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حياً »[1] .

أما مادة الأدب « فهى أحداث ، لامن حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى فى وقوعها وتحققها ، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها إلى بعض إفضاء حياً لاتعسف فيه ولا افتعال)[2] . والعمل الأدبى إذن (هو تركيب عضوى يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضوياً حياً)[3] .

وأدت هذه التعريفات بادىء الأمر إلى حدوث التباسات كثيرة فى أذهان الأدباء ودارسى الأدب . غير أن الأمثلة العديده التى ضربها الاستاذ محمود العالم والدكتور أنيس أوضحت إلى حد كبير ما يعنيانه بكل من هذه التعريفات . وكان مثالهما الأول هو رواية جويس إذ قالا بأن الوسائل الصياغية التى استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلى أسهمت فى الوقوف بالصورة الأدبية عندمضمونها المريض[4] كذلك حالت الخصائص الجمالية فى شعر اليوت بينه وبين « الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء»[5] .

وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ نجيب محفوظ فى أحد مضامينه ، ويعلق الاستاذ حسين مروة « . . وقد أدى هذا الخطأ فى المضمون إلى خطأ فى

---

(١) المصدر السابق (ص ٤٤)
(٢) المصدر السابق (ص٤٥)
(٣) المصدر السابق (ص٤٦)
(٤) المصدر السابق (ص ٤٦)
(٥) المصدر السابق (ص ١٣)

تـكوين شخصية إنسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ فى الصياغة الروائية [١]» . ويقرر العالم بصدد مسرحية « أهل الـكهف » أن مصدر عجزها الفنى هو أن فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقى، وإنما من فلسفة تتأمل الواقع دون أن تتحرك معه ودون أن تشترك فيه ودون أن تضيف إليه[٢] . كيف ذلك ؟ . . (لأن الواقعية لا تتمثل فقط فى اختيار الموضوع ، وإنما فى الشـكل الذى يصب فيه هذا الموضوع ، فى الأسلوب الذى يعبر به الـكاتب عن هذا الموضوع) .

أوضحت هذا النماذج أن الاتجاه النقدى الجديد لم يضف جديداً إلى الفهم القديم لطبيعة العمل الفنى . فهو يتحدث عن « الصورة » و « المادة » كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريرى بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريرياً لأن الوحدة التى أشار إليها تختلف عن الوحدة الدينامية فى العمل الفنى ، للدرجة التى لا ينبغى عندها أن نقول بأن هناك وحدة ، وإنما هناك عمل فنى . فالتفاعل الذى يتخيله الاتجاه فى العمل الأدبى أقرب إلى الحركة الميكانيكية منه إلى التفاعل التلقائى ، ويبدو هذا واضحاً عندما يتوهم أنه لو استعان اهرنبورج بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة إلى حركة ناكصة داخل أبطاله ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه .[٣] أو أنه لو اتخذ ما يكوفسكى منهج اليوت الشعرى سبيلا له، لأراق دماء شعره وأسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضاً عاجزاً[٤] وكأن أدوات التعبير الفنى تحمل فى كيانها المرض والعجز أو الصحة والـكمال . إن الخطأ الفادح فى هذه الفكرة يعود

---

(١) المصدر السابق (ص ٨٩)
(٢) نفس المصدر
(٣) المصدر السابق (ص ٤٦)
(٤) المصدر السابق (ص ٤٧)

لسببين : أولهما أن الذين قالوا بهما فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على أساس شكلى ، فظنوا أن نوعية الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول أن مهارة الفنان فى استخدام أية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة فى توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفنى . وربما كان السبب الثانى هو ذلك الإعتقاد الخاطىء بأن ثمة أسلوبا واقعياً وآخر ليس كذلك . ويحسم الناقد السوفيتى فلاديمير دنبروف ، هذه المشكلة عندما يؤكد بأنه ليس هناك شىء يدعى الأسلوب الواقعى ، وأن للفنان مطلق الحرية فى استخدام أساليب القدامى والمحدثين على السواء[1] . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد إلى المفكر الكبير هنرى لوفافر ليستمع إليه كيف يستنكر أن نبحث عن وصفات ماركسية ليبدع الفنان جمالياً[2] .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكى للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون إلى إدراك الصلة بين المضمون والشكل بنفس المنهج . يذكر الدكتور أنيس أن المضمون الباهت الميت لشخصية على طه فى رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية فى ألوان باهتة ميتة[3] . تورط الدكتور فى هذا الرأى بفاعلية الفهم الآلى للعلاقة الداخلية بالعمل الفنى بين عناصره المختلفة إن الشخصيات السالبة والموجبة والباهتة فى المجتمع الإنسانى ليست إلا « خامة » بالنسبة للأدب ، لاتملك التأثير فى قيمة الجمال الفنى أو نوعية المضمون الإنسانى . لأن هذه جميعاً تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه . أى مانسبة ذلك الشىء الرائع فى وجدانه والذى ندعوه بالفن ؟.. إننا نغامر بالحقيقة حين ننطلق مع بليخانوف

---

(١) كان أراجون من دعاة السيريالية ، ثم تحول إلى الماركسية ، فأحسسنا فى أشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية فى ظل السيريالية .

(٢) فى علم الجمال (ص ٥٥)

(٣) فى الثقافة المصرية (ص ١٦٧)

من هذه المسلمة القائلة بأن مضمون العمل الفنى يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . إنها نظرة قاصرة عن إدراك طبيعة العمل الفنى ، الملىء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكى الذىعارضه إنجاز حين إعترض على تلك الأمثلة التى لم تكن الصورة فيها تعبيراً عضوياً عن الفكرة أى حين كانت الفكرة« مضافة من الخارج وبشكل متعسف »[1] . ويقترب النقد الأوربى الحديث خطوة نحو الإدراك الصحيح لمهمة الناقدالأدبى عندما يقرر أحدأساتذته « أننا حين نحكم بجودة الفكرة فى قصة مثلا ، وننسى الإطار الفنى القصصى الذى عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمناناقصاً لأننا قبل كل شىء لسنابصدد الحكم على فكر مجرد »[2] . أقول أن هذا التعريف يقرب من الوعى الصحيح بطبيعة النقد والفن ، إذ أصبح السؤال الأساسى أمام الناقد هو : إلى أى مدى وكيف تحققت هذه الوحدة الدينامية فى العمل الفنى ؟ . . والإجابة سوف تفصح عن العناصر التى أسهمت موضوعياً فى تكوين هذا العمل . ويبقى الصدق الفنى عنصراً وحيداً من بينها جميعاً نشترك فى الإحساس بسد إحساساً ذاتيا مطلقا . فما نسميه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والأهواء « ومن ثم يدخل فى تأثراتنا الأدبية شىء من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا »[3] . وبذلك ينتفى الإطلاق فى الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفنى .

ومن طبيعة العمل النقدى نتبين طبيعة العمل الفنى . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالى متضمنا دلالة اجتماعية. وإنما هو ذلك النسيج الفنى المتكامل الذى يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الأدبى فيحلل مضمونه الاجتماعى ثم صياغته الجمالية ويحلم بأنه يتحدث عن

---

(١) ج. نيدوشيفين ـ علاقة الفن بالواقع ـ منشورات الفكر الجديد ـ بيروت (ص ١٨)
(٢) Wellek, R, oud Warren, A, Tbeory of Literature·
(٣) لانسون ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة

العمل الأدبى كاملا . إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد إن يتناول العمل المنقود ككل . بل ويفرض على طبيعة العمل النقدى — بدوره — أن يكون نسيجاً متكاملا غير مقسم إلى خانات للدلالات الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسى . . إلخ .

هل معنى ذلك أننا نرى العمل الفنى كائناً ميتافيزيقيا معلقاً فى الهواء ، فلا نتبصره فى تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ .. إننا فى حدود هذا المعنى لا نتجاوز العتبات الأولى فى تاريخ التفكير الفنى . لاريب أن العمل الأدبى مزيج من العواطف والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج ، بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد فى دراسة هذه العناصر والخبرات فى نسبتها إلى العمل الفنى ، لا إلى الدور الإجتماعى الذى نفترض أن يقوم به ، ولا إلى الوضعية الإجتماعية للفنان ، فهذا اللون يؤدى بنا إلى نوع من النقد الإجتماعى أو السياسى . كما أنه ليس من مهمة الناقد أن ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفنى إلى تقاليد فنية معينة ، أو ينحصر فى تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية فى العمل الأدبى ، فهذا اللون من البحوث يؤدى بنا إلى دراسات فى علوم البلاغة والبيان واللغة ، ولكنه لايعطينا نقداً أدبيا . فالنقد الأدبى يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة فى نسيج واحد مكتمل هو الفن لا باعتبارها فكراً إجتماعياً أو استعراضاً بيانياً . أى أن كمال العمل الفنى يتحدد — بالإضافة إلى ماسبق — بقدرة كل من عناصره على تأدية وظيفته الخاصة ، والإسهام فى تكوين العمل الأدبى ككل أى إكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الأدب صورة ومادة أو شكلا ومضموناً ، لأن هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معهافهم العمل الفنى والعمل النقدى على وجههما الصحيح ، ولأن الفن فى حقيقته مجموعة

كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد. بحيث أنه إذا لاحظنا صيغة تقريرية أو حماساً هاتفاً بالعمل الأدبى ، لن نقول بأن الأديب عنى بالمضمون أكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكد أن هذا العمل الفنى ككل لم يكن متكاملا، فالكاتب لم يعن أبداً بمضمونه على حساب الشكل ، وإنما هو لم يتكامل بعد كفنان . وواجب الناقد هنا ألا يكون ميكانيكياً فى تصوره للأدب والنقد ، فيقول أن القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة . بل ينبئنا بأننا إزاء عمل فنى ردىء فقط ، ويبدأ رحلة شاقة مضنية داخل العمل الأدبى ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئاً . ربما كانت الرداءة ، نتيجة اختلال التوازن الوظيفى بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الأدبى ، وربما كانت الخبرة أو الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلة ، إلا أن واجب الناقد هنا دراسة هذا الإختلال أو التوازن ليضع يده فى النهاية على الأسباب التى لم تجعل من هذا العمل فناً .

وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الأخيرة فى المجال النظرى لهذا البحث .

٣ — صلة الفن بالحياة

لم يقل أحد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى أفلاطون — إله المثالية — جعل من الأشياء الجميلة فى دنيانا ظلالا للجمال الأسمى فى عالم المثل . أما أرسطو فدعا المأساة « تقليداً لعقل الإنسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهور « أن الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة ، والشعر أصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ(١) » فإذا كانت هذه هى آراء الفلاسفة المثاليين ، فإنه جدير بنا أن نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ،

(١) Collingwood, R. G, The Principles of Art, p. 61

فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعى المتعددة . فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجرى على الفن أيضاً ، مادامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامى واحد[1] » ولعل لفظة « التلقائية » هنا أقرب إلى بديهيات العلم القائلة بأن أفكارنا وإحساساتنا أحد أشكال المادة. وأعمالنا الفكرية والفنية — إذن — جزء لا ينفصل عن الواقع المادى للحياة والكون والمجتمع والإنسان . وبالتالى فهى ليست انعكاساً لحركة هذه الأشياء بل هى نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماته النوعية المميزة . « الفن مثلا يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هى الحال فى العلم ، بل بشكل صور . بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلا مشخصاً حسياً ، فردياً بصورة لا تضاهى »[2] . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها . وإن أضاف إليها شيئاً جديداً .

لذلك لا ندعو أدباً ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب إليه أن يكون فى خدمة المجتمع . . إن تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة - كأحد أشكال واقعنا المادى — تلغى تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا أن نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين أشكال الحياة المختلفة — ومن بينها الفن — وهى صلة حية متفاعلة على الدوام. فإذا سئلنا : ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو (على أى وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للآداب والفنون دور قيادى فى حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائى العفوى ؟ هنا يدخل التساؤل فى نطاق مختلف عن ميدان النقد

(١) كتابه السابق (ص ١٤٩)
(٢) ج . نيدوشفين - كتابه السابق (ص ١٣)

الأدبى والإبداع الفنى هو الصعيد الأخلاقى . ولاشك أن الأخلاق — بأى تعريف أو دلالة — عنصر حى من عناصر العمل الفنى ، إلا أن الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعذر على الناقد أن يضمنها مجال اختصاصه . يقول لانسون « إنه لوهم بعيد أن نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الأدب الفرنسى فى الثورة لايمكن إدراكة إلا عندما نكون قد رصدنا فى صبر ، المبادلات العديدة التى حدثت بلا انقطاع بين الأدب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ إلى سنة ١٧٨٩ وإذا كان للآداب تأثير فيها ، فإن ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة ، ولا على كتلة من الوقائع ، وإنما كان بعدد لاحصر له من النفوس الفردية خلال أكثر من قرن »[1] . على ذلك يستحيل أن نقرر فى ثقة بأن رواية « كوخ العم توم » هى التى أشعلت نيران الحرب الأهلية بين الزنوج والبيض فى جنوب الولايات المتحدة . إن ملايين الأشياء الصغيرة والكبيرة — من بينها هذه الرواية — تفاعلت فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، فأثمرت تلك الحرب . ومع هذا يلح السؤال ثانيةفى صورة جديدة : ألا تصبح « كوخ العم توم » رمزاً لما يجب أن يكون عليه الفن القيادى ؟ إذ ما الذى أحدثته قصص رعاة البقر — مثلا — فى تلك الحرب التحررية ؟ . وبالإجابة على هذا السؤال يتحتم أن نعى الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التى أحدثت الحرب ، كما يتحتم أن ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم أن نبحث فى دقة وإمعان كيفية التفاعل القائم بينها وبين الفن ، وحينئذ فقط يحق لنا أن نجيب ما الذى أسهمت به « كوخ العم توم » أو قصص رعاة البقر فى الحرب الأهلية .

إننا إذن نتجاوز الحقيقة إذا قلنا ببساطة أن (الناس فى مصر لا يحتاجون

---

(١) كتابه السابق

إلى من يشككهم فى الفرق بين الخير والشر ، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر)[1] فالعلاقة المتناهية التعقيد بين أشكال الحياة المتعددة — ومن بينها الفن — تدع من العسير للغاية أن نعين الآثار الخيرة والشريرة للأعمال الفنية،وإن كانت طبيعة هذه الأعمال تعلن مقدماً أنها ترفض الميزان الأخلاقى لتقويمها ، لأن هذا الميزان لا ينتسب إليها فى المعدن والنوعية .

إنها علاقة تلقائية ، تلك التى بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصرى الحديث ركيكا فى بدايته كمعارك العلماء ، مفككا حينا كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارماً — أخيراً — كحركتنا العرابية ، حزيناً بالغ الحزن كهذا المصير الذى انتهت إليه)[2] . إنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول أن ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر مافى صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر مافى شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية)[3] ذلك أن تعبير الفنان عن القضايا العامة لايحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند أى فنان ، مهما بلغت قضاياه من التعميم أو التجريد ، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفاً ركيكا تقريرياً ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية « إذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانسانى المتمثل فى حركة التحرير الوطنى وبين النشاط الآخر المتمثل فى الفن ؟ » وإنما يمكن أن نعود بهذه الصفات إلى الاستعداد الفنى الهابط عند أولئك الرواد ، والذى كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك فى ظل تخلفنا الحضارى . كما يستحيل أن

---

(١) فى الثقافة المصرية (ص ٤٠)
(٢) محمود العالم — فى الثقافة المصرية (ص ١٦) .
(٣) المصدر السابق (ص ١١١)

يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقريرية فى العمل الأدبى ، لأن هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفنى دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالأديب الحق — يقول لوفافر — يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته[1] بل يبلغ الفنان ، ذروة الروعة حين يصل بفرديته أعلى درجات الحيوية والإقناع . وهكذا لاتكون هناك تجربة ذاتية وأخرى موضوعية لدى الأديب والفنان ، هناك تجربة صادقة — فنياً — فحسب . لذلك نضع القضية وضعاً خاطئـاً حين نعتقد بأن فشلا فى حياة توفيق الحكيم فى تجاربه الشخصية مع المرأة ، أدى به إلى موقفه العدائى منها[2] إننا — بهذا الإعتقاد — نغفل حقائق موضوعية كثيرة منها أن ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وإنما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذى لم يتمتع جانب كبير من نسائه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالإيمان بهذه الحرية . . وهكذا .

* * *

ولنقرأ هذه الأبيـات .

مات زهـــران وعينـــاه حياه

فلمـــاذا قريتى تخشى الحيـــاة

يقول الأستاذ العالم «أن الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة فى قصائد شوقى وحافظ الخاصة بحادثة دنشواى نفسها[3]» . ومعنى ذلك أن القضية العامة المشتركة ليست هى السبب

---

(١) كتابه السابق (ص ١١٨)
(٢) عبد العظيم أنيس — فى الثقافة المصرية (ص ٣٧)
(٣) فى الثقافة المصرية (ص ١٣٦)

فيما كان عليه حافظ وشوقى من جمود وتقريرية ، كما أنها ليست السبب فيما أصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . إن السبب هو مفهوم هذه الصياغة الذى أختلف بين جيل وجيل تبعاً لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافى لكل مجتمع .

وفى دراسة الأستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفنى بقوله « لقد أخذ الشعر المصرى اتجاهاً جديداً من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاها جديداً فى المضمون ، واتجاها جديداً كذلك فى الصياغة[1] » بينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا إلى اليوم . وبعض هذه القوالب تتفق دلالته الاجتماعية — إذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه — مع أهداف رواد الدعوة الواقعية . وكيف نفسر عندئذ مانراه ظاهرة بديهية نلاحظها فى عدم تطور الأشكال الأدبية مع تطور حياتنا الاجتماعية فى خطوط موازية حاسمة . وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبدالعظيم أنيس: لماذا لا يرى الناس غالباً حياتهم فى مرآة الأدب الحديث ؟[2] وهذه مسلمة خاطئة مادام الناس يرون أنفسهم ، على نحو ما ، فيما ينتجه الأدباء من فن ، مهما كان اتجاهه ، لأن الفن كما قلنا ، جزء لاينفصل مطلقاً عن الوجود المادى للعالم . ولكن الدكتور يمهد بسؤاله لما أثاره فيما بعد حول أهمية وضوح الجذور الاجتماعية لأحداث وعلاقات وشخوص العمل الأدبى ، فيقول أن المازنى لم يوفق فى رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه برسم هذه الشخصية من الداخل كأن لاصلة لها بالأحداث الاجتماعية فى البيئة الاجتماعية[3] .

---

(١) المصدر السابق (ص ١٢٤)
(٢) « « (ص ٣٦)
(٣) المصدر السابق (ص ٧٨)

ثم ينقل موقفاً آخر لشخصية محجوب عبـــد الدايم فى رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » ويتساءل (.. أما لماذا يقف محجوب هـذا الموقف فأمر لانعلم نحن عنه شيئاً) [1] ثم يهتف لما أسماه بعبقرية الإبداع الفنى عند الشرقاوى مستشهداً بقول إنجلز عن الروائى الفرنسى بلزاك « .. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من أعمال بلزاك أكثر من كل كتب المؤرخين المحـترفين والاقتصاديين فى ذلك الوقت »(وما أجدرنا أن نقول قولا مشابهاً عن الشرقاوى فإنه يعلمنا كثيراً من التفاصيل الاجتماعية والفـكرية والسياسية للمجتمع المصرى فى هذه الحقبة التاريخية..)[2] ونسى الـكاتب الحرف الأول من عبارة بلزاك - حتى هذه — وأغفل ماقبل « حتى » حيث يبدى إنجلز إعجابه بروعة الفن فى أعمال بلزاك . ورغم ذلك تجاهل أن صاحب الحديث هو إنجلز رجل العـلم والفلسفة والتاريخ ،و ليس الناقد الفنى الأدبى . لأن النقد الأدبى لايعنيه ماتحتويه الأعمال الفنية من معلومات فى التاريخ والفلسفة والمجتمع إلا من حيث كونها عنصر داخل العمل الأدبى تتآزر مع غيرها لتكوينه فنياً . أما مايمكن أن تفيده منها فى غير مجالات الفن، كاحتوائها شيئاً فى العلوم الاجتماعية ،فإن الـكتب الخاصة بهذه العلوم، تـكون أكثر وفاء بالغرض من الفن . فالشخصية الروائية أو الحدث القصصى لا ينقل أحداث المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكى للعمل الفنى . الشخصية الروائية — مثلا— تتجسد فى العمل الأدبى بسماتها الذاتية الجديدة والحدث القصصى يتحرك فى العمل الأدبى بخصائصه النوعية الجديدة فلا تصبح وظيفة أيهما أن تـكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وإنما تسهم هذه الوظيفة باستقـلالها النسبى فى تـكوين العمل الأدبى وتنميته وإثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع فى صورة جديدة تماماً ، تميز الفن عن

---

(١) المصدر السابق (ص ١٧)

(٢) « « (ص ١٩٤)

الطبيعة . ولعل أحداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفنى فى صورة أحاسيس ومشاعر وخلجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التى كان عليها الإحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها إلى الفن .ولعل هذه الأحاسيس السيكولوجية أو الأخيلة الذاتية كانت أحداثاً اجتماعية وأحوالا تاريخية فى الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفنى . ولنردد ثانية ماقاله الناقد السوفييتى من أن الفنان وهو يحاكى الطبيعة ، إنما يخلق حقيقة جديدة . وبذلك تتضح مسألة الاختيار فى الفن .. إنه ليس اختياراً ميكانيكياً ، فنقول أن الفنان يتخير طبقة معينةوموضوعاً معيناً ، وأشخاصاً معينين ، ويصنع من هذه جميعها العمل الفنى . إن الفنان يتخير عمله الفنى كاملا من آلاف الأشياء والعناصر والمكونات ؛ فيكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ؛ والتى بدورها تحقق وجوده الخاص .

* * *

كان بودى — بعد أن استخلصنا أسس مايدعونه باتجاه الواقية الاشتراكية فى نقدنا الحديث — أن أدرس فى مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه فى البلاد العربية الأخرى . فالكتابات النقدية للدكتورر صلاح خالص ومقدمات الدكتور على سعد ومقالات غائب طعمة ورئيف خورى وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية طيبة لإيضاح الأصول النظرية لمنهجهم فى التفكير النقدى . ولكنى اكتشفت أن أعمال هؤلاء جميعاً تدور فى فلك واحد ، يدعونا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خير تمثيل هو الأستاذ محمود أمين العالم . أما الدكتور عبد العظيم أنيس فلم يكتب فى الحقيقة مايمكن تسميته بالنقد الأدبى فى حدود أى مفهوم للنقد والفن ، إذ هو يناقش العمل الأدبى على أنه عمل سياسى محض .

وكتابات الأستاذ العالم تتميز بأصالة الفكر النقدى . وإن اختلفت مفاهيمه فى الأدب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعى واجب الناقد على أساس رؤيته الاجتماعية والفنية معاً ، ثم يتورط عند التطبيق فى الخطأ الذى سبق أن نبه بشأنه الفنان ألا يسقط فيه ، إذ نجد أعماله النقدية تنقسم بشكل واضح إلى :

* تحليل تاريخى للقطاع الاجتماعى أو البيئة الإنسانية للأديب وأدبه .
* إيضاح الدلالات الاجتماعية للأعمال الأدبية .
* التحدث عن القيمة الفنية للعمل الأدبى بصورة عامة وفى صيغة أحكام.

ولنأخذ مثالا فى مقدمته المسهبة لمجموعة محمد صدقى القصصية المسماة بـ(الأنفار) — الصادرة عام ١٩٥٦ — تقع الدراسة فى ثلاثين صفحة : الثمانى الصفحات الأولى تفسر كيف أنبتت الحركة الوطنية أدباء وفنانين من أبناء الطبقة العاملة. وفى الست الصفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطنى . ثم يتحدث الناقد فى أربع عشرة صفحة عن « القيم الوطنية والسلامية والكفاحية » فى المجموعة. وفى صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن بعض المآخذ البسيطة والهنات الفنية لا لأنها أصابت العمل الفنى بسوء بل لأنها (تكاد تصيب فى بعض الأحيان المضمون الاجتماعى المشرق) « ص ٢٧ » . ولربما قيل أن هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وإنما هو « للتوضيح » ، تماماً كطالب الطب الذى يدرس الجسم البشرى مجزأ إلى القلب والرئتين .. إلخ بينما الجسم لا يتجزأ . إننا نجازف بحقيقة علمية لو أخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هى أننا عندما نقوم بأية مقارنة للتشبيه ينبغى أن تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح أن نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعياً عن مجال بحثنا . فنسيج العمل الفنى يختلف نوعياً عن طبيعة الجسم البشرى بحيث تنتفى المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من

التطبيق . فالأستاذ العالم كان يستطيع أن يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الأدبى لو عرّف العمل النقدى بأنه :

* التعرف على العناصر المكونة للعمل الفنى.

* كيفية تكوين هذه العناصر.

* السبب أو الأسباب فى نجاح أو فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفنى .

لو عرف ذلك لتبين أن العنصر الاجتماعى موجود فى العمل الأدبى ، وواجب الناقد أن يدرس كيف أدى هذا العنصر والعناصر الأخرى الوظيفة الإبداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم — لا العناصر — الاجتماعية ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشىء يعنيه هو شخصياً فى المجال السياسى . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية فى بعض القصص برها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطابية ، الهدف السياسى الذى يرتعش بهوجدان الكاتب[1]). والعلاج ؟.. (هو مزيد من النضج الاجتماعى[2]) . وانحصر البند الأخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب فى نهايات بعض القصص التى أقحمت إقحاماً على أحداثها دون مبرر يبرره النسيج الإنسانى للقصة[3]) . . فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان فى نهايتها من كثرة الأكل .. لماذا ؟.. وأى معنى لهذه النهاية[4] ؟ . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مراحل نمو القصة العربية فى اتجاهها نحو الواقعية ، وفى حملها لرسالة الإنسان والتقدم والسلام) « ص ٣١» . . وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب إلى النسيج الإنسانى للقصة ، ومعنى نهايتها ./ وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب « ألوان من القصة المصرية[5] » بعد أن لخصه فى نقطتى الوحدة الفنية

(١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) الأنفار — دار سعد مصر (ص ٢٩) .

(٥) صدر عن دار النديم بالقاهرة فى يناير ١٩٥٦ .

والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ماسبق أن ذكرناه عن الوحدة الفنية لاتضح لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين الدقة فى الصياغه الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت أكثر استيعاباً وأشد تعبيراً عما يصطرع فى الواقع من مجاهدات واتجاهات) « ص ١١٧ » .

وفى مقاله عن رواية (المصابيح الزرق) للكاتب حنا مينة[1] لخص لنا الرواية فى صفحتين وأفرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها إلى خمس نقاط ، أربع منها دلالات اجتماعية والأخيرة أنقلها كما هى : (كان المؤلف يعرض لنا بعض أحداثه الفرعية بطريقة إخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الأحداث امتزاجا فنياً بالأحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلا « أما تجارب ما حدث لعبد المقصود افندى فهذا تفصيله » .. أو عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها ..) « ص ٤٥ » .

أما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم « رحلة إلى الغد[2] » فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفا حول الصراع بين آراء الماديين والمثاليين بصدد أهمية العلم وخطورته فى مستقبل البشر . وفى النصف الأخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما أجدرنا أن نقول كلمة أخيرة سريعة عن البناء الفنى لهذه المسرحية) . وينتهى من الكلمة الأخيرة السريعة بأنه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، أو التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الإنسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . إلا أن المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التى يتمتع بها توفيق

---

(١) مجلة الرسالة الجديدة – أبريل ١٩٥٨ .

(٢) مجلة الشهر – عدد يناير ١٩٥٩ .

الحكيم فى صياغة الحوار المسرحى المركز ، وفى بلورة الأفكار وتحديدها دون ذيول أو تفاصيل مخلة) « ص ١١١ » . وبهذه الكلمة الأخيرة السريعة أصدر الناقد أحكاماً سريعة مطلقة ، وسقط فى التناقض السريع المطلق بين قوله أن المسرحية تفتقد النماذج الإنسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفى مقدمته النقدية المطولة لديوان «أغانى أفريقيا» للشاعر محمد الفيتورى ، رأى الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية إلى علاقاته الاجتماعية المحدودة إلى مشكلات وطنه وقضاياه القومية إلى ماسأة قارته السوداء ، ثم إلى قضايا العالم أجمع . ولاحظ أن هذا التطور يواكب تطوراً آخر للشاعر فى مجال إبداعه الفنى . فقد ازدادت أصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقاً وبهاء ـ يقول الناقد ـ مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة إلى رحاب العالم الخارجى . ولقد انتهينا فى إحدى نقاط البحث إلى أن العمل الفنى قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت فى هذا العمل مشكلاته الخاصة أو قضاياه العامة . ومع ذلك يمكن أن يكون « رصد » الظاهرة صحيحاً بالنسبة للفيتورى ، أى أن تطوره الفنى صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ، ولكننا لا نوافق الأستاذ محمود العالم ، على أن اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذى أدى إلى ازدياد أصالته المبدعة رونقاً وبهاء . لاننا نرجح أسباب تقدم الإمكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفنى ، والتوفر على الثقافية الفنية ، والتمثل الواعى لانطباعاتها الجمالية . ولعل الأستاذ الناقد لم يتنبه إلى التناقض الواضح بين رأيه السابق فى الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدراً لما فى شعرهم من جمود وتقريرية ، وبين رأيه الجديد القائل بأن هذه القضايا بعينها عند الفيتورى هى مصدر ما فى شعره من أصالة وتقدم فى الإبداع الفنى .

ونتيجة حتمية لهذا المنهج فى التفكير النقدى ، جاءت أعمال الأستاذ محمود أمين العالم متسمة بافتقاد الوحدة الدينامية فى العمل النقدى فلا نحس فى دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذى لا ينفصل خلاله العمل الأدبى إلى أقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية .. إلخ . ذلك أن تصوره الشكلى لطبيعة العمل الفنى حدد له مفهومه عن العمل النقدى ، فجاء تقريراً متضمناً لأحكام عامة .

* * *

لم يكن لينين هو أول من نادى بالأدب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلير حين قال : « يجب أن يكون النقد حزبياً ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق[1] » وهذا اللون من الحزبية يختلف تماماً عما قصد إليه لينين بقوله : « ينبغى للنشاط الأدبى أن يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة »[2] ولعل هذه الكلمات هى التى تبلورت فيما بعد فى تعبير « الواقعية الإشتراكية » التى فرضت تسميتها إرهاباً لاشعورياً غير مقصود ، على الأدباء والنقاد الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه فى النقد باسم جديد هو « النقد الأيديولوجى »[3] وحاول الأستاذ إحسان عبد القدوس ، أن يكشف الفوارق بين الأدب الاشتراكى والأدب الشيوعى وجعل من قصته « لا أنام » نموذجاً للنوع الأول [4] .

وفى ميدان الإبداع الفنى كانت قصص الشرقاوى والخميسى وغيرهما أمثلة يقدمها نقاد هذا الاتجاه إلى الجيل الجديد من الأدباء ، فأقبلت أغلب قصص

---

(١) Boudlaire ,The Portable, p. 432

(٢) Linin, Sellected works. Vol, 4 (p. 527)

(٣) راجع مجلة الشهر ــ عدد يناير ١٩٥٩

(٤) « « العلوم البيروتية « ١٩٦٠

هذا الجيل تعبيراً صادقاً عن الأزمة ، فلم تكن إلا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ؛ ولم تعرف شيئاً اسمه الفن . لماذا ؟ .. إن الأدباء الشباب ممن ينتمون — فى مجال السياسة — إلى الاتجاه التقدمى ، دخل فى روعهم أن نقاد الأدب الذين ينتمون إلى نفس الإتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، فى مجال الفن . وجاءت أعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب، وتقليدا للنماذج السيئة التى استمدت شهرتها من اتباع أصحابها لذلك الاتجاه السياسى .

أما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة. واظب فريق على احتذاء أصول الدعوة على أيدى أساتذتها، كما نرى فى المقدمة الطويلة عن «تطور القصة الأمريكية» للكاتب مازن الحسينى ، والتى لم نفد منها إلا شيئاً عن تطور قضية الزنوج فى المجتمع الأمريكى [1] وقال فريق آخر أن « الواقعية ليست مذهباً يفرض على الفنان اتجاها جامدا أو أحكاماً وقواعد مقررة من قبل ، بل هى دليل للانتاج الفنى [2] وقريب من هذا التعبير ما علق به الأستاذ كمال النجمى عما ينادى به الواقعيون فى مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والأشياء »[3] وصرخ نجيب سرور فى وجه الجيل الجديد لكى يبحث عن قيادة مخلصة جديدة[4] ودعا الأستاذ عبد المحسن طه بدر إلى أدب واقعى مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » [5] . ومن المفيد أن يسجل كاتب هذه السطور أنه قد

---

(١) راجع كتاب « أنت أسود » دار النديم بالقاهرة ـ ١٩٥٥

(٢) « مجلة « العالم العربى » القاهرية ـ أكتوبر ١٩٥٥

(٣) « « « « « ـ يناير ١٩٥٦

(٤) راجع مقال «نحو صف ثالث» بمجلة الآداب الأعداد ٦ ، ٧ ، ٨ من عام ١٩٥٨

(٥) رجع ال « نحو أدب واقعى مخلص » بمجلة الشهر العدد السابع من عام ١٩٥٨

تأثر بمقاييس هذا الاتجاه.وما زلت أعانى مشقة كبيرة فى احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

وإذن ، فقد أحس جيلنا بعمق الأزمة ؛ وإن عبر عنها تعبيرات متباينة .

غير أننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما أثاره الاتجاه من معارك أدبية بين الأجيال الشابه وجيل الرواد ، كان من نتائجها الأساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما أشد حاجتنا إلى مثيلاتها دائماً . وكان من هذه النتائج أيضاً أن هيأت لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق فى أبحاثنا النقدية. وأرست فى قلوبنا واجباً مندساً للاحاطة التقييمية الشاملة ؛ بتراثنا القديم والحديث وتراث العالم كله .

قلق الإنسان الجديد

فى مؤتمر لفلاسفة العالم ، عقد منذ سنوات بالولايات المتحدة ، بحث المؤتمرون طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها العالم ، والدور الذى يمكن أن يؤديه الفيلسوف أو المفكر فى النصف الثانى من القرن العشرين ، أى فى عصر الفضاء والغبار الذرى . ولقد شهدت السنوات الأخيرة بعض النتائج الهامة فى المستوى السياسى لقرارات هذا المؤتمر . فقد تطلعت البشرية بتقدير وإعجاب إلى محاولات الفيلسوف الإنجليزى برتراند راسل من أجل السلام ، هذه المحاولات التى قادته وهو شيخ فى التسعين إلى زنزانة مظلمة بأحد سجون لندن . كما تطلع العالم بارتياح عميق إلى ما كتبه المفكر الفرنسى جان بول سارتر حول الثورة الجزائرية فى كتابة « عارنا فى الجزائر » ، وما كتبه حول المشكلة الكوبية فى كتابه « عاصفة على السكر » .

أكدت هذه النتائج ظاهرة هامة هى الأرتباط الوثيق بين الفلسفة والقضايا الاجتماعية المطروحة على الصعيد العالمى . وانبثق عن هذا الارتباط ظاهرة أخرى فى المستوى النظرى هى أن الانشغال بقضايا الكون الكبرى التى تخضع بطبيعتها لتجريد الوجود من المضمون الاجتماعى والالتفات الدائم إلى جوهره الميتافيزيقى . . أقول أن الانشغال بهذه القضايا لم يعد يحول بين المفكر أو الفيلسوف وبين الإحساس الحاد بمشكلات الانسان على هذا الكوكب .

ونتيجة لذلك أصبحت للفلسفة ، والفكر بوجه عام كلمة مسموعة نتلمس آثارها فى الخطابات المتبادله بين برتراند راسل من جانب ، وخروشوف وكنيدى

ونهرو من جانب آخر . أو فى الخطاب الذى ألقاه سارتر العام الماضى بمؤتمر موسكو لنزع السلاح .

كذلك كان من النتائج المباشرة فى الميدان الفلسفى تلك المصالحات التوفيقية بين الاتجاهات الوجودية المتطرفة والتيارات الاجتماعية المقابلة لها .

* * *

وبالرغم من أن الفكر العربى لم يشترك بعد فى المؤتمرات الفلسفية العالمية إلا أنه كان شديد التأثر بهذه النزعة التوفيقية بين الفلسفة والمجتمع من جهة ، وبين الفلسفات المختلفة من جهة أخرى . ولا ينسى القارىء العربى كتابات الدكتور عبد الرحمن بدوى الأخيرة فى « المجلة » التى ربط فيها بين بعض الفلاسفة وفكرة السلام . ولعل هذه الكتابات تشهد للدكتور بدوى بأن ما أضافه حتى الآن إلى المكتبة العربية يسجل بدقة تطور الحركة الفلسفية المعاصرة فى الفكر العربى . فقد تعلم عليه وتأثر به قطاع عريض من الشباب العربى المثقف . ومن هؤلاء الأستاذين : مطاع صفدى وأحمد حيدر اللذين أصدرا حديثاً كتابين فى الفلسفة يناقشان مشكلة القلق والإنسان الجديد .

لا تنبع أهمية هذين الكتابين فى مناقشتهما لقضية واحدة — فهما ليس كذلك ، وإنما يمهد أحدهما للآخر — بل لأنهما يعبران عن مرحلة الوعى الحضارى الجديد الذى تشهده المنطقة العربية هذه الأيام ، فقد طال العهد بيننا وبين محاولات واجتهادات المفكرين العرب فى مجال الفلسفة ، حتى أصبحت الحركة الفلسفية الحديثة فى اللغة العربية قاصرة على تدوين التاريخ الفلسفى وكتب التعليم المدرسى فى الجامعات . ومن هذه النقطة تكون محاولة مطاع صفدى وأحمد حيدر جديرة بالاهتمام فهما لا يؤرخان للفلسفة ولا يقومان

بالتدريس الجامعى واتما يحاولان عرض إحدى القضايا الإنسانية المعاصرة وتقديم بعض الحلول فى تواضع شديد .

ولنبدأ بكتاب مطاع صفدى « فلسفة القلق »[1] فهو البداية المنهجية للقضية التى نحن بصددها الآن . والمؤلف يقرر منذ اللحظة الأولى أن القلق هو العمود الفقرى للتفكير الوجودى ، ولذلك يحرص على استعراض مفاهيم مفكرى الوجودية فى معنى القلق منذ كيركجورد إلى سارتر ، ونفهم أن نقطة الالتقاء الكبرى بين الفلاسفة الوجوديين هى بعينها نقطة الاختلاف بينهم وبين بقية الفلاسفة . هذه النقطة هى « القلق » الذى ينزع عن العين غشاوة المذهبية والتقولب ويفتحها جيداً على الوجود الذاتى المتفرد للانسان . لهذا يصبح الديالكتيك عند هيجل فتحا عظيما فى تاريخ الفلسفة ، كما تمسى مذهبيته بعدئذ بابا ضخما أغلقه باحكام فى وجه فلسفة القلق ، أو بالأحرى فلسفة الوجود الإنسانى الحق . من هنا هاجم كيركجورد الهيجلية والمذهبية والموضوعية ، لأن حقيقة الحقائق عنده هى الذات ، والذات ترفض الخضوع لشبكة من المفاهيم المطلقة ، كما أنها ترفض الحياد ازاء علاقتها بالعالم . ولذلك يرى فى المذهبية والموضوعية محاولة يائسة من جانب الذوات الذاهلة عن وعيها فى سبيل الحيلولة بين الذات ومأساة وجودها . أى أن بناء المذاهب والنظريات الشمولية والنزعات المطلقة هو رصف طريق الهرب من وجه اللامعقول والاحتماء بالمستوى الحسى لحياتنا اليومية . انه طريق الجبن أمام تحديات الكون الكبرى

وهكذا نستطيع أن نفسر لماذا رفض كيركجورد أن يدعو أفكاره « فلسفة » ، بل أسماها « مذكرات ميتا فيزيقيه » . . وبالرغم من أن هايدجر قد تحمل عبء صياغة هذه الأفكار فى رؤية منهجية ، إلا أنه ــ ومعه سارتر ــ

---

(١) صدر عن دار الطليعة فى بيروت .

بريان فى الفلسفة ، والمعنى الوجودى بصفة خاصة ، معاناة شخصية ، ثم وصف نتائج هـذه المعاناة دون التدليل عليها بالطرق البرهانية المـألوفة فى الفلسفة « والمعاناة تحتمل فى الواقع وجود التعارض وعـدم تجاوزه أى أن عنصر اللامعقول أو العدم سوف يصبح أساساً رئيسياً لحقيقةهـذه المعاناة » (ص٢٤) إلا أن المعاناة تختلف من الإحساس بالذاتية المهمومة بتجسيد المطلق الإلهى كطرف شخصى مقابل الوعى الفردى المتمزق عند كيركجورد ، إلى الذاتية التى تبشر بالسوبرمان عند نيتشة ، إلى الذاتية الملتزمة لعبء الحرية عند كل من هايدجر وسارتر وبينما نلحظ اتفاقـاً عاماً بين الوجوديين فى الثورة على المفاهيم المطلقة ، إلا أن هذا لا يلغى « المطلق» كموضوع أصيل لـكل تفلسف مشروع « ولذلك فإن هيدجر يدعونا إلى العودة إلى ما قبل سقراط ، إلى ذلك الوضع الملىء بفـكرة الـكل ، أى إلى هذه المواجهة الحقيقية للـكينونة من خلال تساؤل الإنسان الفيلسوف ، البرىء فى التقائه مع ألغاز العالم من حوله . هذا التساؤل : لمـاذا كان وجود ولم يـكن عدم » .

* * *

إذا كان المطلق هو الطرف المقابل للذات ، فإن موقف الفرد من العالم هو المقولة الأساسية فى فلسفة القلق ، واليقظة هى السمة البارزة على جبينه ، والوحدة هى مجرى شعوره الأصيل . والموقف من المطلق هو بؤرة التنازع بين الوجوديين ، فبينما يراه كيركجورد فى عزلة الذات عن « القطيع » و «العبيد» نراه فى نفس اللحظة يؤسس فى وجدانه مكانا لمطلق آخر هو موعده مع الله ، وبينما يراه نيتشه عناقاً حميما للمخاطر والأهوال نراه يبشر بقدوم السوبرمان . . أما هايدجر ومن بعده سارتر فيحددان هذه العلاقة بين الذات والعالم على أساس

من الأعتراف بأن الإنسان كائن سيموت ، وأن الصيرورة لاتنفى العدم ، والعزلة هى الوجود الوحيد الممكن أمام الموت .

لهذا السبب يرتبط القلق عند كيركجورد بالخطيئة الأصلية ومفهوم الزمان وفكرة العدم وفكرة الحرية « ومع ذلك فإن مفهوم القلق عند كيركجورد يختلط بغيره من المفاهيم ، كاليأس والخوف » . والفرق هائل بين القلق والخوف ، فهذا الأخير ليس إلا رد فعل لموقف جزئى موقوت ، أما القلق فإنه موقف متكامل ازاء لامعقولية الوجود وبشاعة المصير . ومها اختلفت تفسيرات الفلاسفة لمعنى العدم ، فإن مطاع صفدى يقول « فى أعماق الموجود الحى غريزة الموت التى يسعى إلى تحقيقها ، كما يسعى إلى تحقيق غيرها من الغرائز » لذا كان العدم حقيقة إيجابية مساوية لحقيقة الوجود . ويفسر ذلك بقوله :

— « هذا العدم الفاصل غير موجود ، إذ أنه يعدم ذاته . فليس هو بحقيقة موضوعية بقدر ماهو فعل نتخيله تخيلاً . فالوجود لذاته هو عدمه الخاص ، إذ أننى عن طريق الشعور أضع نفسى على مسافة من كينونتى الحاضرة » (ص٩١) .

— أن الوجود لذاته عبارة عن حركة دائمة ، من ذاته إلى ذاته ، من العاكس إلى المنعكس ، وبالضد ، فهو عدم وجود يأتى إلى الوجود عن طريق الوجود نفسه ، أى بواسطة الواقع الإنسانى الذى هو أساس العدم فى الوجود » (ص ٩١) .

— « فما ليس بموجود يحدد ما هو موجود . وطالما أنه عن طريق الواقع الإنسانى يأتى النقصان إلى الوجود ، فإنه يجب أن يكون الواقع الإنسانى هو نفسه نقصاناً من حيث أنه ينفى من حدسه نوعاً من الوجود » .

— « . . فالواقع الإنسانى اذن هو عدمه الخاص ، إذ يشعر دائماً بنقصانه

من حيث أنه وجود يتوجد ، ولم يوجد بعد دفعة واحدة . فهو ناقص منذ الأصل (إذ أنه كائن ، من حيث هو غير كائن ، إذ أنه غير كائن من حيث أنه كائن) فالوجود فى ذاته أبداً هو فى تجاوز نحو الاتحاد بالوجود فى ذاته ، الذى هو أساس وجوده » (ص ٩٢) .

ومن صميم هذا التعريف للوجود والعدم ، ينبع تعريف القيم ، فهى لن تكون مجموعة من القواعد السلوكية المكتسبة من تجربة خارجية ، بل هى ثصبح معاناة لذلك الصراع والتفاعل بين الذات والعالم من جهة ، وبين الكائن والكينونة من جهة أخرى وبين الوجود والعدم من جهة ثالثة . ذلك الصراع الرائع الذى تتولد عنه شرارة القلق الوجودى الحاد ، هو ينبوع قيمة القيم ، هو مصدر الحرية « إذ تعنى الوجود الذى لست بكائنه الآن ، والذى يمكننى أن أصنعه » أى أن القلق يقدم مظاهر الوجود الكاذب ، يخلع عنا لباس الآخرين ، يحطم من ذواتنا قوالب (الهم) التى فصلت حسب نموذج عام ، وحشرت داخلها كل شخصية . ثم يقدم لنا مجالا آخر لخلق الذات « إنه يتحدى فينا إرادة التكوين » ، ويختتم الكاتب بحثه القيم بأن الفرار من القلق ليس إلا شكلا من أشكال شعورنا بالقلق .

* * *

مطاع صفدى فى هذا الكتاب الجديد يتميز بكافة السمات التى عرفناها فى كتاباته السابقة وأبرزها التمثل الواعى الدقيق لمناهج التيار الوجودى فى الفلسفة ، وإذا كان فى الماضى قد أثبت هذا التمثل دون أن يثبت مراجعه فى كتاب يربو على الخمسماية صفحة هو « الثورى والعربى الثورى » ، فإنه قد تلافى هذا النقص فى كتابه « فلسفة القلق » الذى لايتجاوز المائة صفحة إلا بقليل . كما أنه إذا كان فى الماضى غامضاً يميل إلى الإبهام بالرغم سعة الكتاب

وضخامته ، فإنه هنا يميل إلى الوضوح مع التركيز غير المخل . وإن كان هذا لم ينف قط أن المؤلف لم يهجر فى كتابه الجديد من السطور الأولى إلى الخاتمة المستوى الفلسفى المحض فى التأليف ، فلم يلجأ فى التفسير أو التشبيه إلى مجالات أخرى تغرى الباحث باللجوء إليها كالعلوم الاجتماعية والإقتصادية والنفسية مما يهدد البحث الفلسفى عادة بالخروج عن طبيعته الخاصة إلى الدخول فى مجالات أخرى ، وبمعنى أدق إلى مستويات أخرى،نشدانا للفكر الهين الذى يؤدى إلى إلى « العام » دون « الخاص » فى مجال المعرفة .

كذلك يتسم تفكير مطاع صفدى بوحدةمنهجية على الرغم من أنه يتناول موضوع القلق الذى يشى بالتمرد على كل نظام وانسجام ومنهج . تتضح هذه الوحدة فى وصفه للقلق بأنه العمود الفقرى للتفكير الوجودى، ثم عرضه الدقيق لسلسلة المفاهيم الوجودية للقلق منذ كيركجورد إلى سارتر ، والتى تنتهى بأن القلق هو الصيغة الوحيدة الملائمة لمعنى الحرية ، بل تصبح الكلمتان وكأنهما مترادفتان .

على أننى لا أتفق مع المؤلف فى مقدمات هذا المنهج ، وبالتالى اختلف معه فى كثير من النتائج التى وصل إليها ، بل إنه لم يصل بفاعلية هـذا المنهج إلى بعض النتائج التى ارادها فى ثنايا البحث .

فالقلق — كما أعتقد — ظاهرة حضاريه رافقت جميع الفاسفات ، فاللحظة السابقة على الإكتشاف عند كل فيلسوف هى أروع لحظات القلق . هذا القول لا ينفى أن القلق عماد الفلسفة الوجودية ، ولكنه كان يتطلب من الكاتب أن يمهد لنا به حتى نستطيع قبول هذه الفكرة الأخيرة ، بل كنا نستطيع أن نضع أيدينا على الأختلاف الكيفى بين قلق الإنسان فى الماضى ، وقلقه فى العصر

الحديث . ولعل مطاع قد تطرف فى الحفاظ على المستوى الفلسفى للبحث للدرجة التى لم يربط معها بين الوجودية كتعبير فلسفى عن قلق الإنسان المعاصر ، وطبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها القرن العشرون . وهو يكتفى فى هذا الصدد — كما يفعل بعض كتاب الغرب — بأن الخلفية الثقافية للقارىء تتضمن الأرض الإجتماعية والإقتصادية والنفسية التى أنبتت هذا التعبير ، لذلك جاءت الفصول الخاصة بالوجود والعدم أقرب إلى التأملات الفقهية فيما إذا كان العدم موجوداً ، أم أنه كان موجوداً ثم تعدم . . إلخ بينما جاء الفصل الخاص بالحرية كمرادف للقلق — كما تتضح باسهاب عند سارتر — فإن المؤلف لم يعن بها العناية التى أومأ بها البحث فى البداية ، ذلك أن القلق الوجودى كمنهج فى التفكير يغاير تماماً الأبنية النظرية المتكاملة أو وجهات النظر الشاملة من حيث استنادها على النزعة الإطلاقية فى تفسير الإنسان والكون والمجتمع . وكنت أتوق بالفعل إلى أن يعقد الكاتب مقارنة — فلسفية — بين أحد هذه المذاهب وفلسفة القلق ، حتى يمكننا التعرف على مدى ما يسهم به منهج الإنطلاق اللانهائى فى أزمة الإنسان الحديث .

* * *

وهذا ما حاوله الأستاذ أحمد حيدر فى كتابه الهام « طريق الإنسان الجديد بين الحرية والاشتراكية[1] ». من « المطلق » أيضاً ، يبدأ الكاتب القضية ، فيعين له خاصتين أساسيتين هما الوحدة والثبات . وهذان العنصران يشكلان السر الكامن خلف الصراع بين الإنسان والكون ، بين الإرادة والمادة ، بل هما يكونان السبب الرئيسى فى الصراع داخل الذات الإنسانية نفسها. بين الارتياح إلى التفسير الشامل ، والتطلع إلى الاكتشاف ، بين الإيمان المستقر ، والعقل

(١) صدر عن دار الآداب — بيروت .

الشكاك المتردد ، ونقاط التحول فى التاريخ الحضارى هى أعلى مراحل الصراع «ويمكن التعرف على الأجيال التعيسة التى يكتب عليها أن تعيش هذه المراحل المهيضة ، الأجيال التى تعيش بلا مبرر وبلا هدف لأن الأهداف القديمة قد تداعت والأهداف الجديدة لم تلح بعد » (ص ١٠) فى هذا الحال يفقد الإنسان مطلقه ، ويجد فى البحث عن مطلق جديد (يستخدم المؤلف لفظة المطلق هنا بمعنى الفلسفة أو المنهج أو النظام الفكرى أو وجهة النظر الشاملة) ، فالوجود الإنسانى هو شبكة من المفاهيم نلقيها على الوجود الخام ونراه من خلالها ، وتصبح هى وإياه بالنسبة لنا ونتلاءم معها كما لو كانت هى الوجود الوحيد . وفى أعماق الإنسان رغبة ملحة لأن تتلاءم احتياجاته اليومية فى إيقاع منظم منسجم مع إيقاع الكون ، لذلك يستريح إلى التفسير الكلى ويرفض الاستقراء الجزئى . وتحاول كثير من الفلسفات الشمولية الزعم بأنها تبدأ من الاستقراء الجزئى — من واقع العلم التجريبى — وتنتهى إلى النظام القياسى . وتتجاهل هذه الفلسفات عند المؤلف أن مجرد وصولها إلى القياس اليقينى يفقدها صلتها بالواقع الحى والوجود الخام المجرد من النظرة الخارجية أو المفهوم العميق الذى تسبغه عليه . لذلك كانت المأساة الكبرى فى التاريخ البشرى هى الصراع بين الإنسان ونزعته الإطلاقية ، والوجود الذى يرفض هذه النزعة بصفة دائمة . « وقد بلغ الصراع بين العقل والوجود أشده فى عصرنا الحاضر ، ووصل مرحلة لا نظن أن هدنة ستتم بعدها ، ويبدو أن العقل قد اقتنع اخيراً ان شباكه أضيق من ان تقتنص الوجود ، وفى هذه القناعة يكمن اليأس وتكمن المأساة خصوصاً عند الأجيال الجديدة التى تحاول أن تبنى عالمها الخاص بها بعد أن انهارت العوالم القديمة . ومن أجل أن تبنى عالمها عليها أن تجد المطلق ، ولكن عقلها اقتنع بعد الفواجع الكثيرة ان المطلق أمنية خاصة بها وأن الوجود يرفض هذه الأمنية » (ص ١٧) . هكذا يربط المؤلف بين القضية الفلسفية ومأساة

الإنسان المعاصر ، ولكنه لا يمنحها كافة أبعادها عندما يغفل أن التقدم العلمى المذهل قد أثبت شيئاً خطيراً هو أن المشكلة الميتافيزيقية المتعلقة بسر الوجود تخرج بطبيعتها عن منطقة نفوذه. كما أن الحربين العالميتين قد أسهمتا فى تكثيف بشاعة المصير الإنسانى . ومن ثم كان أمراً طبيعياً أن يتعمق فى وجدان الإنسان الحديث الإحساس باليأس والهزيمة كرد فعل لمعنى العبث الرابض فى أعماق الوجود . هذا العبث الذى يضع البشرية بين قوسين هما الموت واللامعقول .

لهذا وفق المؤلف فى قوله أن القلق ظاهرة قديمة ، أما اليأس فظاهرة حديثة ، ولكنه لم يحـــاول قط أن يتتبع مسار القلق الانسانى من المستوى البدائى إلى المستوى الفلسفى الذى يرفض الهياكل النظرية ، ويطالب بمنهج مفتوح ، ذلك المنهج الذى دعوته بمنهج الإنطلاق اللانهائى . وإنما هو يجعل من النظرية أو الفلسفة أو المنهج مرادفا للمطلق ، ثم يستبدله بوريثه الشرعى : النسبية . غير أنه يستخدم هذه الكلمة كتعبير عن الاستقراء الجزئى للواقـع ، ولم يجب ما إذا كان ثمة تناقض بين مجموع الحقائق النسبية ، والحقيقة المطلقة . وإنما يؤكد أن التناقض قائم بين « المعرفة » بطبيعتها التواقة إلى الشمول والإطـلاق ، والوجود الذى يخلع عن نفسه أية وجهة نظر مفروضة عليه ، ويصبح فى حالة من العراء المطلق الذى يتسبب عنه ذعر الإنسان وقلقه الشديد .

من هنا يتوقع القارىء أن يساعده المؤلف فى التخلص من ربقة النظريات بعد أن دمغها بالإدعاء والافتعال لقصورهـا عن استيعاب الواقع من جهة ، ولابتعادها عن استقراء هذا الواقع بصفة دائمة من جهة أخرى ، ولتضمنها قدرا لا بأس به من الحتم والجبرية والضرورة من جهة ثالثة . ولكننا نفاجأ بالأستاذ أحمد حيدر يقودنا إلى محاولة توفيقية سبق أن أدانها . فهو يقرر فى صفحـات طويلة ان الذات مستقلة عن العالم ، وهى مبدأ افعاله ومصدر حريتها ، ومع ذلك

فهو يؤكد أن العالم ،من حولها جدران حتمية تحوطها بالضرورة والجبر . ومن ثم كان لا بد من الوعى بقوانين هــذا العالم حتى يمكن السيطرة على الطبيعة ، وبالتالى يمكن اشباع احتياجات البشر بواسطة التوزيع العــادل للانتاج عن طريق الأشتراكية . وعندئذ تحقق الذات وجودها الخاص المتفرد ، أى أن تعرف طريقها إلى الحرية بالمعنى الوجودى .

* * *

هذه المزاوجة بين الوجودية والاشتراكية ليست جــديدة على الفــكر العالمى المعاصر ، كما أنها ليست جديدة على الفــكر العربى الحديث . فقد عرفنا فى السنوات العشر الاخــيرة ، الــكثير من شبابنا المثقف وهم يقومون بعملية المصالحة هذه .. فبعد أن كان المفــكر المجرى جورج لوكاتش يتساءل فى حزم : « ماركسية أم وجودية؟ » ويقرر الكاتب الفرنسى روجيه جارودى « الوجودية فلسفة الاستعمار » ويــكتب كانابا « الوجودية ليست فلسفة انسانية » ، وكان المفــكرون الوجوديون يردون التحية بعشرة أمثالها .. أضحينا نستمع إلى سارتر وهو يقول ان الوجودية « طريقة » لفهم الماركسية ، وأن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعــالم المعاصر . . حتى أن بعض المعلقين فى الغرب يفسرون الالتزام الوجودى للأدب على ضوء الفهم الشيوعى ، وأصبحوا يصفون سارتر بالاحمرار .

ولقد تأثر فريق من شبابنا العربى المثقف بالاتجاه الوجودى فى التفكير منذ حوالى خمسة عشر عامــا ، ولــكن الأزمة الاجتماعية الطاحنة فى المنطقة العربية خلال هذه الفترة أدت بهم إلى البحث عن حــل .. فــكانت الاشتراكية هى الحل الوحيد . لهذا السبب تأثر أولئك الشباب بتيار المزاوجــة بين الوجودية والاشتراكية . أولا: لأنه كان من العسير التخلص من « المزاج » الوجودى فى

التفكير بعد الامتزاج الدموى بفلاسفته (لأسباب ليس هنا مكان شرحها) ولأن الاشتراكية التى يزاوجون بينها وبين الوجودية ترفض الكثير من المبادىء الماركسية التى ترفضها الوجودية أيضاً .

كذلك فالمزاوجة بين اتجاهين «جاهزين» فى التفكير العالمى ، أمر يسير ، وإن كان يؤدى إلى العديد من التناقضات كما سنرى . ولعل التناقض الرئيسى فى كتاب أحمد حيدر أنه بينما يرفض التفسيرات والحلول الشاملة لقضايا الإنسان والكون والمجتمع ، نراه يزاوج بين الوجودية والاشتراكية بغية الشمول والنظرة الكلية (التوفيقية بمعنى أدق) .

يقول (ص ٦٠) : « إن الحياة هى فعل مستمر ، وبالتالى اختيار مستمر » وفى (ص ٦٣) : « إن التوزيع الدقيق للعمل يلخص الفرد بدوره فى الصناعة ، ويسلبه نشوة الإبداع التى تعوض الجهد بسبب أنه يجهل الغاية النهائية للعمل ، وبذلك يصبح مسماراً ليس إلا فى الآلة الضخمة » . ويلح فى (ص ٦٥) على ان مايعرقل الذات فعلا هو الذوات الإنسانية الأخرى . كذلك يفرد صفحات كاملة للتدليل على ان الذات ليست امتدادا للكون بل هما نقيضان فى صراع دائم . ولست أعتقد أن هناك من يختلف فى أن هذه المجموعة من التعاريف السريعة مستمدة من الفكر الوجودى . إلا أن المؤلف يعود فيقول (ص ٦٧) إن هناك أوضاعاً هى « جدران تخضع للحتمية ، وتحدد الذات الإنسانية ، وعلى الإنسان أن يحسب حسابها ، ومن أجل أن يتلاءم معها يجب ان يفهم قانونها ، لأننا نسيطر على الطبيعة بمعرفة قوانينها » كذلك : « نخلص من ذلك ، إلى ان الحرية المطلقة ، وهم خالص ، فالحرية أمر نسبى ، وهى مرتبطة بالفهم » .

وفى (ص ٩٠) يؤكد ان حرية الإنسان هى الوعى بالضرورة ، وأننا لانستطيع ان ننجو من الحتمية التاريخية بقوانينها المستقلة عن إرادة الإنسان .

وفى (ص ١٤٥) أن التوزيع الاشتراكى للانتاج والاستهلاك هما الضمان الوحيد لتقدم الإنسانية. إلى أن يقول (ص١٥٦): «إن الموضوعية شـــرط للحياة والحرية معاً، فلا يمكن أن تستمر الحياة أو تزدهر، إلا ابتداء من هـــذا الشرط الأساسى الذى هو الضرورة»، «فالموضوعية هى خروج الفرد عن ذاته ليلتقى بالآخرين عن طريق قيمة عامة، وهذا شرط للحياة والأخلاق معاً» (ص ١٥٧)، ويختتم كتابه بقوله. «اننا لم نقدم إذن، سوى المنهج الضرورى من أجل المعرفة، لأننا نؤمن بأن المعرفة هى الغاية النهائية للانسان، وأن الإنسان يعيش بالخبز ويحيا بالمعرفة» (ص ١٦٣)

* * *

ولست أعتقد أن هناك من يختلف معى فى أن هذه المختارات تتناقض تماماً عن سابقاتها.. والتناقض هو الثمرة الطبيعية للمزاوجة الميكانيكية بين منهجين مختلفين منذ البداية إلى النهاية. إلا أن هذا التناقض نفسه يشير إلى أن قلق الإنسان الجديد قلق مزدوج، فالهموم الميتافيزيقية لا تشغله عن همومه الاجتماعية. إلا أن الحل الإشتراكى النابع من الموقف الوجودى ليس حلا متماسكاً، بل يتميز بكثير من التناقضات التى تنفى إمكانية تحقيقه.

غير أن كتابى الأستاذين مطاع صفدى وأحمد حيدر، يفتحان افقاً جـديداً أمام الجيل الجديد من الشباب العربى المثقف، إذ هما يقدمان محـــاولة جادة فى فى ميدان الفكر الفلسفى هى الربط بين الفلسفة والحياة.

الرواية المصرية بين ثورتين

فى أوروبا الآن يفوز كل قصاص وشاعر وكل اتجاه أدبى وفنى ، بعشرات الدراسات النقدية الجادة التى يتفنن الناشرون فى إصدارها ، فهم إما يخصصون لكل كاتب ناقداً ليتقصى أعماله كلها بدقة وتمحيص ، كما نلاحظ فى سلسلة « كتاب ونقاد » . أو هم يسلطون أضواء أكثر من ناقد على كاتب واحد ، كما نلاحظ فى سلسلة « كتب القرن العشرين » . أو هم يجندون مجموعة هائلة من النقاد فى دراسة تاريخ أحد الآداب العالمية ، كما نرى فى مرشد بنجوين إلى الأدب الإنجليزى ، المكون من سبعة أجزاء يختص كل منها بأحد العصور منذ تشوسر إلى اليوم ، ويتناول كل عصر حوالى عشرين ناقداً يدرس كل منهم أحد معالم هذا العصر ، فإذا انتهيت من قراءة هذا المجلد الضخم المكون من الأجزاء السبعة ، كنت قد أحطت فى موسوعية وشمول واستقصاء وتخصص جاد ، بتاريخ الأدب الإنجليزى جميعه .

ونحن إذا تركنا السلاسل التى تصدر عن دور النشر الكبرى ، سوف نعثر على السلاسل الأكاديمية العريقة التى تصدرها الجامعات ، فتتناول كل أدب من الآداب وكل فن من الفنون على حدة ، فللرواية نقادها ، وللمسرحية أساتذتها ، وللشعر دارسوه ، وللنقد مؤرخوه . وهكذا يستطيع القارىء الأوروبى الجاد أن يمد يده إلى أحد أرفف النقد والتقييم لكل عصر من العصور ولكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية ، بل ولكل شخصية هامة من الأدباء والفنانين ، بل هم لا يجدون مبالغة أو غضاضة إذا خصوا إحدى الشخصيات الفنية كهملت أومدام بوفارى بعديد من الدراسات المستقلة التى تربو فى بعض الأحيان على الألف صفحة .

لماذا أبدأ بهذه الإشارة إلى « الوضع النقدى » فى أوروبا ؟ إننى لا أنسى مطلقاً أن فناً كالمسرح أو الرواية قد شق طريقه إلى تاريخ الأدب الأوروبى ، وبالتالى إلى النقد الأوروبى ، قبل أن يشق طريقه إلى تاريخنا ونقدنا بزمن طويل . ومعنى ذلك أنى لست أقصد من إشارتى إلى الوضع هناك إلى المقارنة بيننا وبينهم ، وإنما قصدت إلى أننا نستطيع الإفادة من طريقتهم فى التخطيط لمثل هذه المسائل . أما مضمون هذا التخطيط فسوف نختلف بشأنه كثيراً لأننا ما نزال فى بداية طريق طويل قطعوا هم منه شوطاً ليس بالقصير . نحن مثلا سوف نحتاج إلى دور « الترجمة » الذى انتهوا منه منذ وقت بعيد ، فما تزال المكتبة العربية فقيرة فى معرفتها بالنصوص الهامة ذات القيمة التاريخية فى مجال النقد العالمى ، ما تزال كتابات سانت بيف وتين ولسنج وفوجيه وبيلنسكى وهرزن وغيرهم من العلامات المميزة لتاريخ النقد فى العالم ، شيئاً مجهولا فى مكتبتنا العربية ، ولهذا تتعسر ولادة الناقد الممتاز فى بلادنا ، لأنها لا تتاح إلا للقلة المحظوظة ممن تولى وجوهها شطر أوروبا . ولهذا السبب بعينه يسر القارىء العربى حين يفاجأ بدراسة طيبة كهذه التى استقبلناها منذ فترة للدكتور على الراعى تحت عنوان « دراسات فى الرواية المصرية[1] ».

ولا شك أن كتاب الدكتور عبد المحسن بدر حول تطور الرواية المصرية منذ بداية هذا القرن إلى بداية الحرب العالمية الثانية[2] هو المحاولة الأولى الجديرة بالاعتبار ، لا لأنها محاولة رائدة فحسب ، بل لأن صاحبها آثر أن يضمنها وجهة نظره النقدية فى كثير من الاتجاهات والقضايا والأعمال التى رافقت تلك الحقبة التاريخية . ومع ذلك تأتى محاولة الدكتور على الراعى تحمل علم الريادة فى مجال تخصصها . فبالرغم من أن كلتا الدراستين تلتقيان فى أنهما تؤرخان للرواية

(١) صدر عام ١٩٦٤ عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

(٢) صدر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٤ ، وهو الرسالة العلمية التى تقدم بها المؤلف لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة .

المصرية ، إلا أن جهد الدكتور بدر يتجه أساساً إلى تفاصيل « المرحلة التاريخية » التى يتناولها بالتأريخ والتقييم ، بينما يتجه جهد الدكتور الراعى إلى التركيز على « معالم » تطور الرواية المصرية . فهو يتوقف عند أعمال بعينها يرى أنها تمثل الطريق الطويل الذى قطعته الرواية فى حياتنا الأدبية . وإذا كان من الغريب لحسن حظنا حقاً أن تصدر هاتان الدراستان فى وقت واحــد ، تسبق دراسة بدر دراسة الراعى — ذلك أن هذا الترتيب يتيح للقارىء فرصة نادرة للتنظيم العقلى — إلا أنه من المؤسف أن يتواقت هذا الترتيب فى عشوائية واضحة . فليست لدينا خطة مدروسة إلى الآن فى تكوين مكتبة فكرية يشتمل أحد رفوفها على الدراسات النقدية . وامامنا هذا المثل الواقعى المباشر ، فكتاب عبد المحسن بدر يعطى للقارىء فكرة شاملة عن مرحلة البداية فى تاريخ الرواية المصرية ، ثم يأتى كتاب على الراعى فيعمق الخطوط الأساسية فى هذا التاريخ ، وحينئذ تطمئن واعية القارىء المنظم إلى وضوح خريطة فن الرواية المصرية فى ذهنه ، بعد تفاعلها التلقائى مع ملاحظاته وتجاربه فى القراءة وانطباعاته الخاصة . كم نحن بعد ذلك بحاجة ماسة إلى تناول كل فنان وكل اتجــــاه وكل عمل ، تحسسنا آثار بصماته واضحة على تاريخنا الأدبى ؟

* * *

كتاب « دراسات فى الرواية المصرية » ليس مجرد تقييم نقدى للأعمال التى تناولها مؤلفه ، لأنه قصر هذا التناول على أعمال دون غيرها ، ولأنه عمد إلى اختيار هذه الأعمال من مراحل مختلفة تبدأ بـ « زينب » وتنتهى بالثلاثية . أى أننا أمام منهج تاريخى فى تناول الرواية المصرية . ولهذا يحمل الكتاب قيمتين : قيمة التاريخ وقيمة التقييم . وإذا كانت هذه إحدى ميزات الكتاب ، فلعلها فى بعض المواضع كانت من عيوبه . فلا يعفينا عنوان « دراسات » من أن التصور العام

للمؤلف وهو يـكتب هذه الدراسات ، كان تصوراً تاريخياً محضاً أراد به أن يحدد معالم الطريق إلى الرواية المصرية . وعلى هذا الأساس سوف نأخذ على هذا المنهج التاريخى مالا نستطيع أن نأخذه على كتاب يقوم على المنهج الانطباعى هو « فجر القصة المصرية » للأستاذ يحيى حقى . فعندنا يتجاهل هـــذا الأخير كاتباً كإبراهيم عبد القادر المازنى لأسباب لا عــلاقة لها بالفن والأدب ، فإننا نغفر له تجاهله مادام قد ألف كتابه كمجموعة من الانطباعات الذاتية ، لنا أن نفيد منها على قدر طاقتها فى الإفادة ، وليس لنا أن نضعها فى قفص الاتهام .

هذه الملاحظة إذن هى أول مايصادفنا مع تصفح الـكتاب تصفحاً عابراً ، وعندما نطويه بعد القراءة المستأنية على السواء . فالرحلة الجميلة التى يرافقنا فيها الدكـتور على الراعى ، نبدأهـــا بالعتبة التقليدية لبناء الرواية المصرية ، أعنى « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، وننتهى عند قمة البناء الشامخ ، وأقصد به ثلاثية نجيب محفوظ مروراً بزينب هيكل ، وسارة العقاد ، وإبراهيم الـكاتب للمازنى ، وعودة الروح للحكيم ، ودعاء الـكروان لطه حسين ، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى ، وسلوى فى مهب الريح لتيمور ، ومليم الأكـبر لعادل كامل .

والمنهج التاريخى الذى آثره المؤلف فى كتابه ، يمــلى عليه بعض الأعباء . أولها وأكثرها خطورة أن يقوم بعملية تبنى كاملة للنظرة العامية الموضوعية التى تتطلب من الناقد أن يتجاوز تميزاته الذاتية التى ترسبت فى نفسه إزاء عمل فنى ما أو اتجاه أدبى بعينه ، فيستطيع من ثم أن يقدم لنا رؤيا واضحة متكاملة لا يتورم بناؤها بإضافة ما لا يمـكن اضافته ، ولا يضعف من هذا غياب مالا بد من إضافته حتى يـكتمل البناء . ومن الأعباء الهامــة التى يمليها المنهج التاريخى فى التقييم النقدى ، أن يستقصى الباحث بدقة وحرص وعمق مآثر المرحلة أو الاتجاه أو العمل الفنى أو الفنان — موضوع النقد — على الجنس الأدبى أو القضية الفنية

موضوع البحث . فالأثر الذى تتركه إحدى الروايات المصرية فى إحدى المراحل كأن تحدث جديداً لم يكن موجوداً من قبل ، أو تدعم تياراً كان من الضعف بحيث لم يشارك قبلها بنصيب ما ، أو تبرز فناناً قدر له فيما بعد أن يكون فناناً كبيراً ، أو تترك تقليداً فى الفن الروائى لتضيف إلى هذا الفن أبعادا جديدة . . هذا الأثر الذى تتركه إحدى الروايات هو وحده الكفيل بأن يجعل منها أحد معالم الطريق إلى الرواية المصرية . أما شهرة الكاتب أو الرواية لأسباب بعيدة عن « الريادة » فلا تعطى لهذا الكاتب مهما كان عظيما ، ولهذه الرواية مهما كانت رائعة ، الحق فى احتلال « وضعية تاريخية » . ولهذا السبب لاأتردد فى القول بأن الدكتور على الراعى سلب منهجه التاريخى بعض قيمته حين سلط أضواءه النقدية على أعمال قد نختلف بشأن قيمتها الفنية والفكرية ، ولكن لا أعتقد أنه يمكن أن نختلف فى أنها لم تؤد دوراً رياديًّا فى تاريخ الرواية المصرية ، وعلى النقيض من ذلك ، تجاهل المؤلف بعض المعالم الهامة فى تاريخ الرواية . فليس هناك من ينكر القيمة الريادية الكبرى لحديث عيسى بن هشام ، وهى القيمة التى حددها المؤلف حين وصف هذا العمل بأنه المجال البكر للصراع بين الرواية والمقامة . كذلك الأمر فى زينب ، كانت قيمتها الفنية الكبرى هى الصراع بين الرواية والنثر الفنى . وتأكدت قيمة كل من الروايتين بأن تمت الغلبة فيهما للبناء الروائى على المقامة والنثر الفنى معاً . هاتان روايتان رائدتان بحق، نجلهما عن جدارة فى مكان عزيز من تاريخنا الأدبى ، غير أنه من الصعب أن أتلوهما برواية سارة للعقاد ، إذا أردت لهذا التاريخ أن يستقيم فى تصورى غير عابىء فى كثير او قليل بشهرة كاتبها فى مجالات أخرى غير مجال الرواية . فما هو الجديد الذى أتت به سارة ولم تكن تعرفه الرواية المصرية ثم عرفته بعد ذلك ؟ أهو التحليل النفسى لشخصية البطلة وقد كان مجرد تقارير جافة يمكن الصاقها بأية شخصية أخرى إذ هى تخلو من حرارة ووهج الإضاءة لجوانب شخصية مفردة

بذاتها ، كذلك فإن اختيار موضوع يتطلب التحليلات النفسية كالغيرة لا يقيم بناء فنياً يضيف إلى الفن الروائي شيئاً جديداً .

وبينما يعود المنهج التاريخي في الكتاب إلى الاستقامة بعدئذ مروراً بإبراهيم الكاتب وعودة الروح ، لا ندري كيف تعد « دعا الكروان » أو « سلوى في مهب الريح » من دعامات الرواية المصرية . فإذا كان الإثنان يلتقيان في الطابع الميلودرامي ، ثم يفترقان : الأولى إلى الزخارف اللغوية وما بها من حلاوة الموسيقى ، والثانية فيما يقيمه صاحبها من مقابلات لا تنتهي بين الواقع النفسي ونظيره الخارجي بحيث يشدنا إلى نهاية الرواية في اشتياق دائم . . إذا كان ذلك هو كل ما نحصل عليه من الروايتين ، فإنه من العسف بمكان أن نتصورها كمعلمين من معالم الرواية المصرية في إحدى مراحل تطورها . كذلك أراني أعترض على اختيار المؤلف لثلاثية نجيب محفوظ ، بالرغم من أنها تمثل مرحلة كاملة في فن نجيب محفوظ ، بشكل خاص ، كما أنها تمثل مرحلة كاملة — في نفس الوقت — في تاريخ الرواية المصرية . على هذا يكون اعتراضي موجهاً إلى اختيارها كمرحلة تالية لمرحلة « مليم الأكبر » لعادل كامل . ففي الوقت الذي تسعد فيه النظرة الموضوعية بإنصاف مليم عادل كامل ، يعز علينا كثيراً ألا يلتفت المؤلف إلى أولى المراحل الهامة في أدب نجيب محفوظ التي تبدأ فيما أرى برواية « زقاق المدق » . فهي قصة تجاوزت كيفياً مرحلة عادل كامل واستمرت امتداداتها في الإنتاج التالي لنجيب محفوظ ، بل وظلت هذه الإمتدادات باقية في الثلاثية نفسها . ولو أن الدكتور الراعي قد تنبه إلى ضرورة « الاتجاهات » المختلفة في الصورة الشاملة للرواية المصرية ، لما تناسى عملا هاماً صدر عام ١٩٤٨ هو قصة « رفيق الأرض » للدكتور نظمي لوقا ، فلربما كانت خصائص المأساة قد توفرت في هذه القصة على نحو لم يتضح فيما سبقها من أعمال ، وإن ساد في أعمال تالية . على أن المؤلف عوضنا هذا النقص

فى التماسك المنهجى حين ركز أضواءه على « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى و « مليم الأكبر » لعادل كامل .

وفكرة « الاتجاهات » فى الصورة الشاملة للرواية المصرية ، تدفعنا إلى مناقشة« المقارنات» التى قام بها المؤلف على طول صفحات الكتاب . ومن المعروف أن التحليل والمقارنات هما جناحا النقد الحديث ، فإذا تركنا الآن التحليل جانباً ، فإن استخدام المؤلف لعنصر المقارنة يبدو لنا فى حاجة إلى إعادة النظر . فالثقافة الغربية الواسعة التى يتمتع بها الدكتور على الراعى أغرته فى كثير من الأحيان بعقد مقارنات لا تضىء العمل الفنى . ففى حديثه عن حديث عيسى بن هشام يرى ثمة تشابها بينها وبين دون كيشوت على أساس ما تحفل به كلتاهما من فكاهة تستهدف النقد الإجتماعى . أو هو يعيب على مؤلف زينب أن روايته فى تصوير الطبيعة لم ترتق إلى مستوى مرتفعات وذرنج لاملى برونتى . أو هو يلاحظ بعض القيم الفنية فى شخصية العرافة بدعاء الكروان كتلك التى نلاحظها فى ساحرات مكبث ، أو أن قنديل أو هاشم قصيدة طويلة على غرار قصيدة إليوت « الأرض اليباب » . أو أن تصور الراوى لما يعتمل فى صدور أفراد أسرة إسماعيل وهم فى انتظاره ، قريب الصلة من شكل الكورس فى المسرحية اليونانية القديمة . أو أن خالداً فى مليم الأكبر يقابل هاملت ودون كيشوت وبيرجنت وهيلمر ، ولمليم شىء من الوظيفة الفنية التى لصورة دوريان فى مسرحية أوسكار وايلد .

ان عنصر المقارنة فى النقد الحديث ، شىء بالغ الأهمية . فهو العنصر الوحيد الذى يجسد القيمة النسبية للعمل الفنى ، فيقيم التوازن بينه وبين العنصر التحليلى الذى يجسد القيمة المطلقة للعمـــل نفسه . المقارنة أيضاً توضح لنا عوامل التأثير والتأثر أى التفاعل بين الأعمال الأدبية وبعضها البعض ، وبين

التاريخ الأدبى ككل والعمل الأدبى المفرد ، وبين الحضارة والفنان ، وبين الفنان وفنه ، وهكذا . المقارنة فى دراسة الرواية المصرية بالذات ، تدلنا على الكيفية التى تمت بها نشأة وتطور هذا الفن فى أدبنا الحديث . وهنا كانت الثقافة الغربية الواسعة التى يتمتع بها المؤلف تفيدنا فى أكثر من موضع : ماهى التيارات والاتجاهات والمدارس التى أسهمت فى خلق الرواية المصرية ، فكراً وفناً ؟ ! إن الاجابة على هذا السؤال بالذات ، كانت تقودنا للاجابة على سؤال آخر : هل لدينا حقاً من الاتجاهات والمدارس الفنية ما يناظر تلك التيارات فى أوروبا تماماً ؟ أى هل يمكن أن يقال أن لدينا — مثلاً — مدرسة واقعية أو اتجاهاً رومانسياً أو تياراً رمزياً ، بكل ما يحمله التعبير من معان علمية دقيقة ؟ ما هو دور تراثنا الادبى — الشعبى والرسمى — فى ظهور وبقاء الرواية المصرية ؟ .

يبدو أن الدكتور على الراعى لم يكن تعنيه المقارنات التى أقامها بين أدبنا والأدب العالمى فى هذه الحدود التى أشير إليها ، بل كانت تغريه أوجه التشابه العامة للغاية ، أى التى لا يعنيها التخصص فى شيء ، وبالتالى تسقط القيمة الفنية والنقدية للمقارنة بينها بالذات وبين عمل آخر محدد . فالتحديد هنا يؤمن بخصائص ذاتية مشتركة تركت آثاراً عميقة فى أحد الأدباء أو الأعمال الأدبية . والأمثلة القليلة التى أوردتها لا تستند على هذه الدعامة الأساسية لصلاحية المقارنة وضرورة قيامها . فالفرق الهائل بين دون كيشوت وحديث عيسى بن هشام لا يمكن إذابته بقولنا أن الفكاهة فى كليهما تنضح بالنقد الاجتماعى . فهناك مئات الأعمال الأوروبية والعربية التى تنطبق عليها هذه الصفة ، ومن خلال وسيلة المقابلة التى أشار إليها المؤلف . . فأين هو عنصر « الخصوصية » فى دون كيشوت الذى يشابه عنصراً مماثلا له فى قصة المويلحى ، بحيث أن المقارنة بينهما تصبح أمراً ضرورياً بل حتمياً ؟ أين قنديل أم هاشم من

الأرض الخراب ؟! الحق أننى أركز على هذه النقطة لسببين : أولهما أن المقارنات غير الموضوعية — أى التى لا تتكافأ فيها عناصر المقابلة بين عملين تكافؤاً تاما — تؤدى بالعملية النقدية لأن تكون رحلة انطباعية أكثر منها نقداً علمياً . كما أنها تؤدى الى مبالغات تضخم من شأننا المتواضع فى هذا الفن أو ذاك . وهى ، ثالثاً ، تطفىء من جذوة التجاوب الحقيقى بيننا وبين العمل الفنى لأنها تقيم حواجز من الشك فى القيمة الحقيقية للعمل . وما كان أغنى الدكتور الراعى عن هذه المقارنات التى استدرجته إليها ثقافته الأجنبية المتشعبة ، وما كان أجدره بأن يبذل هذا الجهد الممتاز فى تقصى المؤثرات الغربية على الرواية المصرية .

والسبب الآخر الذى من أجله أركز على أهمية المقارنات الموضوعية وحدها فى التقييم النقدى هو أن كتاب « دراسات فى الرواية المصرية » جاء حافلا بعديد من النقاط التى تستهوى الباحث والناقد فى محاولة دراستها والحصول على نتائج إيجابية من هذه الدراسة . فلو أن المؤلف قد عمد إلى المقارنة الموضوعية لارتأى سيلا منهمراً من القضايا تطرق باب بحثه بعنف .

وأولى هذه القضايا هى مسألة الصدام بين الشرق والغرب فى الرواية المصرية على المستويين الحضارى المحض ، والفنى المحض . وفى قصة المويلحى وعودة الروح وقنديل أم هاشم ومليم الأكبر والثلاثية ، خيط واضح يضم هذه الأعمال جميعها هو الصدام المادى والفكرى بين مصر والغرب . والمقارنة تلوح أكثر من مرة بين عودة الروح وقنديل أم هاشم فى الدلالة الهامة التى أراها فى فريق كبير من الكتاب المصريين ، وهى رؤيتهم لـ « روح » مصر كامنة فى أبنائها على مر الزمن ، ومهما طال سباتهم فلابد لهذه الروح من البعث مره أخرى . هذه الفكرة كانت جديرة بأن تبحث عن مدى أبعادها لدى كل من الحكيم ويحيى حقى . كذلك موقف إسماعيل فى قنديل أم هاشم وموقف

خالد فى مليم الأكبر ، الموقف الذى يتسم بالصراع العنيف بين حب مصر والإيمان بها وحب التقدم والإيمان بالعلم . وإذا كانت الرواية المصرية من الأمانة والعمق بحيث أنها صورت فى صراحة وصدق مدى الصدام الحضارى بين مصر والغرب ، فإلى أى مدى صورت هذه الرواية بعينها — من الجانب الفنى — هذا الصراع ؟ألم يعترف المؤلف بأن روح المقامة والحدوتةوالحكاية لم تفارق الرواية ، وألم يرى أكثر من مرة أن هذه الرواية أو تلك كانت تزاوج بين أكثر من اتجاه فنى للرواية الغربية ؟ ألا يشكل هذا كله «ظاهرة» فنية خطيرة هى ان ثمة صراعاً حقيقياً بيننا وبين الغرب على المستوى الفنى ؟ هل كان للوطنية دور تقدمى أم دور رجعى فى بناء الرواية المصرية ؟ بل إن هذه الرواية نفسها ، هل كانت عاملا تقدمياً ام عاملا رجعياً فى الحركة الإجتماعية المصرية ؟ .

إن علامات الاستفهام المتزاحمة هذه تجرنا إلى بقية القضايا التى كانت جديرة بأن تولد سلسلة كاملة من المقارنات الموضوعية . فمن هذه القضايا : علاقة الرواية بالثورة المصرية . فى حديث عيسى سخط صريح على المجتمع الإقطاعى وتبنى صريح أيضاً للمجتمع البرجوازى . وفى زينب يتضح هذا الموقف ويزداد صراحة . وفى عودة الروح تنفجر الثورة فعلا . ثم يبدأ هذا الخط الثورى — على المستوى الفنى وهو الرواية — فى الأفول . حتى يتضح من جديد فى قنديل أم هاشم ومليم الأكبر والثلاثية . فإذا سئلنا : هل كانت الرواية كفن عاملا رجعياً أم تقدميا فى تطور المجتمع المصرى — كما سئل منذ عامين مؤتمر الكتاب فى اسكتلندا عما كانت عليه الرواية الإنجليزية — أجبنا فى ارتياح أن الرواية المصرية كانت عاملا ثوريا نشيطا فى حدود الثورة الوطنية الديموقراطية ومواضعاتها المختلفة . ولو أن المؤلف قام بمقارنة موضوعية بين الروايات التى اشرت إليها فربما كان قد توصل إلى هذه النتيجة .

وقضية الرواية والثورة وثيقة الارتباط بقضية أخرى يثيرها هذا الكتاب أو موضوعه بتعبير أدق – وهى قضية الرواية والفكرة المصرية . وقد سبق لى أن أشرت إلى هذه القضية فى ثنايا الحديث عن المقارنة التى كان يجب عقدها بين عودة الروح وقنديل أم هاشم . فروح مصر أو الشعب المصرى أو الحضارة المصرية ، كلها تعبيرات مختلفة عن « الفكرة المصرية » التى عرفت طريقها إلى فكرنا وآدابنا فى المرحلة الرومانسية من تاريخنا الحديث . المرحلة التى ارتدت فيها الوطنية عندنا ثياب الفراعنة حتى تتمكن من الوقوف فى وجه الحضارات الوافدة من وراء البحار . كان بعث الأكفان من الماضى العتيد مجرد ثورة رومانسية على الإستعمار الغربى . وارتدت الرواية معنا الثياب الفرعونية . فكتب باكثير والسحار وعادل كامل ونجيب محفوظ روايات ومسرحيات تتقمص التاريخ الفرعونى وتنطق بالواقع المعاصر . . ثم تطورت الفكرة المصرية بعد ذلك تطورات عديدة عبرت عنها الرواية تعبيرات مختلفة. وكان الحكيم هو التعبير الأمثل فى تلك المرحلة الباكرة ، عن هذه الفكرة ، فاستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس فى صياغة رواية واقعية على نحو من الأنحاء ، ولم تكن الفكرة المصرية آنذاك بالرغم من رومانسيتها فكرة رجعية بل كانت امتدادا ثورياً لدعوة « مصر للمصريين » .

وتقودنا هذه القضية بدورها إلى قضية العلاقه بين الفنان والمجتمع. إن مصر البرجوازية هى الخامة المائلة لحديث عيسى بن هشام، وحامد فى رواية زينب هو بطل الحيرة بين الطبقات، والثورة الوطنية هى عودة الروح ، والجماهير الشعبية هى البناء الفكرى لقنديل أم هاشم ومليم الأكبر والثلاثية . إذن فالرواية المصرية – فى خط سيرها للأمام – ترسم خريطة دقيقة للمجتمع المصرى لم يستطع المؤلف أن يتصورها وبالتالى لم يصورها لأنه لم ير هذه الأعمال التى جمعها فى إطار نقدى واحد ، لم يرها كلوحة واحدة ذات خطوط متعددة ومعقدة ومتشابكة . هذا

التصور الأخير هو الذى كان يلزم الناقد بتتبع أوجه الشبه والخلاف بين الخطوط أو الروايات المختلفة حتى يحصل فى النهاية على رسم بيانى دقيق لتطور المجتمع الذى أثمر هذه الرواية . بل إن هذا التتبع هو الذى كان يبلور الموقف الفكرى والاجتماعى لكل من الأدباء موضوع البحث . كان يفسر لنا لماذا كان هيكل وحقى والحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ فى طليعة الرواية الثورية فى بلادنا ، ولماذا كان محمود تيمور يقف من الأمور موقفاً طبقياً جامداً كما يقرر المؤلف بنفسه ؟

تستدرجنا هذه النقطة إلى قضية أخرى فى قضية العلاقة بين الفن والفكر فى الرواية المصرية . فالمؤلف يبرر التعارض القائم بين الواقع وبعض جزئيات عودة الروح ، بأن التصميم الفكرى للرواية سابق على تصميمها الفنى . كذلك الأمر فى إبراهيم الكاتب ، فمؤلفها يهمه أولا وقبل كل شىء أن تصل إلى القارىء مجموعة بذاتها من الأفكار والآراء . ودعاء الكروان فى رأى المؤلف هى بناء فكرى أساساً لأنها تقرب من سمات الفن التجريدى والفن التعليمى بصفة خاصة . ولا أعتقد أن هناك من ينكر الجانب الفكرى فى أى عمل فنى وفى أى اتجاه أدبى مهما أو غل هذا العمل أو هذا الاتجاه فى التوسل بالأشكال الجمالية المعقدة فى إخفاء الجانب الفكرى . إلا أننا حينئذ يجب أن نفرق بين أمرين : الأول أن هناك أعمالا فنية تناقش قضايا الفكر الكبرى على المستوى التجريدى كما نرى فى إنتاج سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار . والأمر الثانى هو أن هناك أعمالاً فنية لا تناقش قضايا الفكر ، ولكنها تخفق فى إيجاد وحدة عضوية بين عناصر العمل الفنى فتبدو لنا هذه الأعمال وكأنها أبواق نحاسية تذيع آراء مؤلفيها . ينبغى أن نفرق بين ثلاثية نجيب محفوظ التى تحمل فى تضاعيفها قضية فكرية كبرى هى قضية جيل المأساة – كمال عبد الجواد – فى تاريخنا الحديث ، وبين إبراهيم الكاتب التى يطغى فيها الفكر على الفن بمعنى أنها مليئة بالتقرير والمباشرة والهتاف .

وعند هذه النقطة أيضاً ، ينبغى أن نتوقف قليلاً أمام زاويتين : الأولى هى موقف الفنان من الحياة كما يراها ـ ونحن معه ـ فى عمله الفنى ، والثانية هى همزة الوصل بين بطل العمل الفنى والفنان . فنحن نستطيع أن نلتقط أوجه الشبه بين ملامح إسماعيل ويحيى حقى ، وبين محسن وتوفيق الحكيم ، وبين خالد وعادل كامل ، وبين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ . فهل نعد موقف هؤلاء الأبطال ، هو موقف خالقيهم ؟ أم أن الأثر العام للعمل الفنى ككل هو الذى يحدد موقف الفنان ؟ لقد كان حريا بالدكتور على الراعى أن يعمق بحثه الممتاز بهذه الأداة النقدية المعروفة ، وهى محاولة تقصى أوجة الشبه والاختلاف بين الشخصية الفنية وخالقها . حينذاك كان يستطيع أن يحدد بدقة موضوعية بالغة وأين يقف هذا المؤلف او ذاك ، لا من حياته هو شخصياً ، بل من الحياة كلها .

وأحسبنى الآن قد أطلت فى مناقشة صاحب « دراسات فى الرواية المصرية » بصدد عنصر المقارنة فى العملية النقدية . ولعل عذرى الوحيد فى هذه الإطالة أن هذا الكتاب القيم يتيح فرصة نادرة للمناقشة الموضوعية فى أرفع مستوياتها . أما عنصـــر « التحليل » فالحق أن الدكتور على الراعى قد أوفاه حقه وفاء يدعنا نسلم بمعظم ماجاء به من أحكام . ويعد هذا الكتاب من جانب التحليل خطوة رائعـة من النقد البسيط إلى النقد المركب ، من النقد التقريرى أو التبشيرى إلى النقد الفنى العلمى الحديث . فلقد بقينا زمناً أسرى المفاهيم البدائية فى النقد ، كأن نحرص على تلخيص العمل الأدبى ، ثم نسجل « رأينا » على الصواب والخطأ ، الجيد والردىء ، دون أية محاولة جادة لمعرفة ماالصواب وما الخطأ ، ولماذا الجودة أو الرداءة ! لم يكن ينقصنا «المعيار» فحسب ، بل كان ينقصنا بشكل جوهرى « التكنيك » النقدى إيضاً . إن حصيلتنا من النقد الانطباعى لا حدود لها ، كما أن حصيلتنا من النقد السياسى والاجتماعى للأدب ، والريبورتاجات الصحفية عن الانتاج الأدبى، لانهاية لها . أما النقد الموضوعى العلمى فيكاد يكون محصوراً

فى أسماء يقل عددها عن أصابع اليد الواحدة فى الوطن العربى كله . ولقد بدأ النقد الفنى الحقيقى فى صيغة مبسطة جداً حين قسم الأدب إلى شكل ومضمون. وكان هذا التقسيم خطوة ثورية تبنته مختلف الاتجاهات التقدمية والرجعية فى الفن والفكر على السواء ، مع اختلاف فى التسمية الشكلية دون الجوهر . أما كتاب الدكتور على الراعى فيرسى دعائم مرحلة جديدة فى النقد العربى ، هى مرحلة وسطى بين النقد البسيط والنقد المركب . فهو مايزال يقسم فصول الكتاب إلى شكل ومضمون ، وهو تقسيم متعسف يظلم المؤلف ولا ينصفه، لأن الراعى فى واقع الأمر يملك ناصية نظرة كلية شاملة للعمل الأدبى . تتضح هذه النظرة الاستيعابية حين يدقق فى التقاط انعكاسات البناء الفكرى للرواية على صيغها الفنية وعناصرها الاجتماعية .

على أن هذا المنهج الممتاز هو مجرد خطوة فى طريق النقد العربى من البساطة إلى التركيب . أى أنه لم يصل بعد إلى تمام النضج والاكتمال . فما تزال مشكلة المضمون والشكل فى الرواية ، وتطور الرواية من البساطة إلى التعقيد ، وتوزع الرواية المصرية بين عديد من المدارس والاتجاهات الغربية ، والمؤثرات المحلية على تطور الرواية .. هذه كلها ماتزال من القضايا الهامة التى تتطلب دراسات نقدية ترتفع إلى مستوى تركيبى فى البحث . فلا يمكن الاكتفاء بأن مضمون العمل الأدبى يحدد شكله ، لأن التفاعل الدينامى بينهما لا يتيح فرصة الأسبقية لأى منهما ، ولأن عملية الخلق الفنى ليست من البساطة بحيث أنها تلد المضمون مقدماً ، والشكل بعد ذلك . كما أننا نستشعر الفرق الهائل بين حديث عيسى بن هشام وثلاثية نجيب محفوظ ، ولا ندرى شيئاً عن العوامل التى أغنت تطور الرواية خلال نصف قرن بما هى عليه الآن من صيغ مركبة معقدة . بل إننا نقف حيارى — مع الدكتور على الراعى — من أننا لا نستطيع تصنيف الرواية المصرية

بحسم فى خانات محـــددة حسب مقاييس النقد الأوربى ومدارسه المختلفة . فالرومانسية عندنا تأخذ أشكالا تختلف وتتفق مع الرومانسية الاوربية ، وهكذا الواقعية والرمزية . ثم تجتمع بعض ملامح هذه التيارات دفعة واحـدة فى عمل فنى واحد ، ومن ثم لا نسطيع أن نصنف أدبنا الروائى فى نفس الخـانات الأوروبية إلا بكثير من التعسف والزيف والافتعال . وهـذا ما لم يقع فيه الدكتور الراعى ، ولكنه فى حدود الخطوة التى خطاها لم يوفق بعد إلى نتائج إيجابية فى القضية . فهو حينا يرى أن قنديل أم هاشم « حكاية » وحينا آخر يراها عملا فنياً متكاملا ، فهل معنى ذلك أنها « حكاية » متكاملة ؟ وهو يرى ان الثلاثية يجب أن توضع فى خانة الواقعية النقدية ، ثم يراها لا تخضع لأى مقياس نقدى مسبق . هذه الحيرة والبلبلة تعنى شيئاً واحداً ، أن منهج الدكتور الراعى لم يصل بعد إلى إمكانية حل هذه المشكلات . إنه أحيانا يعمم الرمز الفنى أى يلجأ إلى التفسير الرمزى كما نلاحظ فى تقييمه لعودة الروح ، فينجح تماماً حين يرد رمزيتها إلى الثورة والطبقة الوسطى وما إلى ذلك ، وأحياناً أخرى يخفق فى التعميم إلى درجة التعسف . وهنا يكمن الخطر فى التعميم وجدواه فى آن واحد .

إلا أن كتاب « دراسات فى الرواية المصرية » يؤكد بلا جدال أن الناقد فى بلادنا قد أصبح مفكراً وفناناً وعالما للجمال فى وقت واحد . ذلك أن أن الموقف الفكرى للدكتور على الراعى يتضح لنا بجلاء فى تعليقاته الممتازة على مواقف الأدباء موضوع البحث ، وهو موقف المفكر التقدمى إلى جانب المستقبل . كما أن دوره كفنان يتجلى فى حرصه على النفاذ إلى داخل العمل الأدبى فلا يفرض عليه مقولات مسبقة من خارج دائرة الفن . كذلك جاءت خبراته الجمالية فى دراسة المسرح عاملا مخصباً لرؤيته « الجمال » فى الفن الروائى ،

لا كعنصر قائم بذاته ، بل كمحصلة كاملة من عناصر العمل الفنى فى كافة مجالاته الفكرية والنفسية والاجتماعية .

ولهذا كله تعد هذه الدراسة محاولة رائدة فى بناء نقد عربى حديث ، يضع النظرة العلمية الموضوعية فى مقدمة المعايير الأساسية للتقييم .



أدب الثورة بين الحلم والواقع

عندما تكون الثورة جنيناً فى مخيلة الشعب أو الأمة . . إلى أى مدى يستطيع الأدب أن يحدد ملامح هذا الجنين غير الواضحة ؟ بمعنى آخر : كيف يجسد الفن الأدبى « حلم » الثورة ؟ .

هذا هو السؤال الأول الذى ينبغى أن نطرحه فى كل مرحلة ثورية جديدة يجتازها مجتمعنا ، فالإجابة عليه سوف تطرح المزيد من الأسئلة : أية ثورة نعنى، وأى شعب ، وأى مجتمع ، وأى أمة . . إلى مالا نهاية له من التساؤلات الحية المثمرة التى تعود فتتفاعل مرة أخرى مع الإجابات الممكنة . . ومن خلال هذه الدورة الجدلية فى ملحمة السؤال والجواب نزداد غنى وخصوبة ، لأننا سنتشبع حينذاك بكافة إمكانيات القلق الحافز إلى التقدم .

* * *

إن الكاتبة الأمريكية هارييت بيتشر ستو لم تتصور قط أن روايتها الوحيدة « كوخ العم توم » يمكن أن تساهم فى إشعال نيران الحرب الأهلية فى الجنوب ، ونحن أيضاً لا نستطيع أن نغامر بالقول بأن هذه الرواية أشعلت نيران تلك الحرب .. ولكن مالا ريب فيه أن« كوخ العم توم »كانت إيذانا صريحاً بأن ثمة «شيئاً ما خطأ يحدث» كما يقول الإنجليز ،كانت إرهاصاً وجدانيا عميقاً بما ستكتوى به القلوب والعقول فى القريب . إن الدور العظيم الذى قامت به « كوخ العم توم » أنها أيقظت الضمير الأمريكى على بشاعة المأساة التى تقترفها الحرية الأمريكية فى جنوب الولايات المتحدة . ويقظة الضمير هذه هى غاية ما يهدف إليه أدب الثورات . فلست أعتقد أن هذا الأدب هو مجموعة من المنشورات السياسية المهيجة للرأى العام .إن هذه المنشورات سواء

كانت شعراً أو قصصاً لا تخاطب سوى العواطف القريبة السريعة الزوال فهى قد تؤجج نيران مظاهرة فى الطريق ، أو تدفع مجموعة من البشر إلى إتيان عمل حماسى . . ولكنها تظل فى هذه الدائرة الضيقة فى نطاق الحصار العنيف من اللحظة الزمنية العابرة . أما الأدب الحقيقى الذى يتسم بالصدق والإخلاص والعمق والبساطة ، فهو الذى يخاطب أبعد الأعماق غوراً فى وجدان الإنسان حيث يستقر فى تجاوب حار مع تفاعلات هذا الوجدان وصراعاته المختلفة . ومن ثم يحدث هذا الشىء الذى أدعوه بيقظة الضمير لأنه لا يتم على المستوى الفردى العابر ، وإنما فى مستوى الشعب أو المجتمع أو الأمة . . إذا كان الضمير الإنسانى هو مجموعة القيم الإنسانية المشتركة بين البشر . ولهذا يصبح هذا اللون من الأدب «أدب الثورة» إذا كانت الثورة تجسيداً لأحلام شعب أو مجتمع أو أمة ، وليست نزوات فردية عارضة .

وهكذا نستطيع أن نعتبر « الأم » لمكسيم جوركى من أدب الثورات ، لا لأنها مليئة بالخطب السياسية فهذا الجانب هو أضعف النقاط فى هذه الرواية بل لأنها عالجت الوضع التاريخى المتأزم فى روسيا القيصرية بعين الفنان التى ترى الانعكاسات العاطفية للأزمة فتصور التمزق والتهرؤ والحنين إلى عالم جديد . . دون أن تصمم هذا العالم بعين المفكر السياسى أو الإجتماعى أو الاقتصادى . . إن الفنان يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد فى وحدة أيديولوجية كاملة ، ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفنى فى المستوى الذى يخاطب كينونة الإنسان فى أغوارها العميقة .

* * *

إن المقابلة بين عمل « ستو » وعمل جوركى تقيم جسراً قوياً بين أدب الثورات كله منذ فجر التاريخ إلى الآن . كما أنها تقيم سداً منيعاً فى نفس الوقت

بين آداب الثورات المختلفة . الجسر العظيم الذى يمكن إقامته بين أدب الثورات ، هو أن هذا الأدب يحمل فى أحشائه حلماً جماعياً بالتغيير ، وأن هذا الأدب يستبطن فى ثناياه إرادة جماعية فى التقدم ، وأن هذا الأدب يشارك بالفعل فى إيقاظ الضمير الجماعى على إحدى مناطق التعاسة البشرية . غير أن الحلم الجماعى والإرادة الجماعية كلاهما قد يكون متوسداً قلوب مجموعة من النبلاء أو البرجوازيين أو العمال أو الفلاحين .. ومن هنا تختلف كل ثورة عن الأخرى ، وبالتالى آداب الثورات المختلفة . فرواية ستو تنضح بالألم العميق من « سوء المعاملة » التى يلقاها السود فى الجنوب الأمريكى ، فهى تجسد ظلماً فادحاً يقع على كاهل العبيد . ومن ثم فهى تومى بعدالة « ما » تؤدى إلى « حسن المعاملة » لا أكثر .. أى أن ثورية بيتشر ستو ترمى إلى إيقاظ الضمير الأخلاقى الديمقراطى بين مواطنى الولايات المتحدة حتى تتوقف « المهزلة » أو « الكارثة » أو « المأساة » التى يعيش فيها المواطنين السود . فإذا تذكرنا أن الحرب الأهلية الأمريكية التى تلت صدور الرواية هى ثورة ديمقراطية فى جوهرها .. أيقنا أن طبيعة الحلم الذى نما وترعرع فى وجدان ستو كان مطابقاً لطبيعة الحلم الذى راود الشعب الأمريكى فى الجنوب ، وهو المساواة الديموقراطية العادلة بين جميع أفراد هذا الشعب على اختلاف ألوانهم فى حدود النظام القائم . ومعنى ذلك أن النظام الامريكى فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة كان بعيداً كل البعد عن دائرة أحلام ستو ، ولذلك تعد روايتها من أعمال أدب الثورة الديموقراطية .

* * *

أما جوركى فكان يعالج قضية أخرى فى مجتمع مختلف . كانت أحلام المجتمع الروسى منذ أواخر القرن التاسع عشر هى الخلاص من النظام القيصرى . ولكن أحلام هذا المجتمع لم تكن على درجة واحدة من التجانس ، لأن المجتمع

بطبيعته ليس على درجة واحدة من التجانس · لهذا كانت هناك إرادة جماعية فى التغيير والتقدم ، ولكن هذه الإرادة كانت لها موجاتها الثورية المختلفة . إحدى موجاتها توقف أحلامها عند حدود الأنظمة الأوربية فى الاقتصاد الرأسمالى والشكل الديموقراطى فى الحكم ، بينما كانت أكثر من موجة أخرى تحلم بنظام مختلف عن القيصرية والبرجوازية الأوروبية على السواء ، كانت تحلم بإنهاء عبودية الإنسان فى جميع صورها إنهاءاً تاماً . وكان جوركى أحد أبناء هذه الموجة العظيمة التى سارت مع بقية الموجات الراغبة فى التغيير أمداً قصيرا من الوقت حتى استطاعت فى نوفمبر ١٩١٧ أن تفتح صفحة جديدة تماماً فى تاريخ الإنسان تلك هى صفحة المجتمع الاشتراكى الأول فى روسيا السوفيتية . ومن هنا كانت « الأم » هى حلم الثورة الإشتراكية الذى طبع وجدان جوركى ببصمات الإرادة الروسية للشعب العامل ، الإرادة العملاقة فى تغيير جذرى من الأساس . ولذلك تعد الأم من بواكير أعمال أدب الثورة الإشتراكية .

وعلى طول الطريق العظيم لثورات الشعوب ، ثورات النبلاء والعبيد ، ثورات البرجوازيين والعمال والفلاحين ، تتراءى لنا الثورة حلماً أبدياً عميق الجذور فى وجدان الأدباء على اختلاف جنسياتهم وعصورهم : من ديكنز إلى شللى فى الأدب الإنجليزى ، ومن هوجو إلى سارتر فى الأدب الفرنسى ، ومن تولستوى وديستويفسكى إلى تشيكوف وجوركى فى الأدب الروسى ، ومن بيتشر ستو إلى دوس باسوس وابتون سنكلير وآرثر ميللر فى الأدب الأمريكى . . إلى بقية هذه القائمة التى لا تنتهى ما دام هناك إنسان وأدب .

* * *

فأين تقع الثورة المصرية من أحلام أدبائنا ؟

منذ نهاية القرن التاسع عشر ، والمجتمع المصرى يعانى مرارة التحالف غير

المقدس بين القوى الرجعية والقوى الاستعمارية المهيمنة على مقاليد الأمور . وبالرغم من أن الشعب المصرى لم يستسلم لحظة واحدة أمام هذه القوى التى تكبل إمكانيات وجوده بأغلال قاسية لاترحم . . إلا أن «الخراب » الثقافى والفكرى الذى ألم بنا على يد الاحتلال تارة والرجعية المحلية تارة أخرى ، كان له أثر ضخم فى تعويق وجداننا الفنى عن الانطلاق. فالمحاولات الساذجة فى المسرح والشعر التى رافقت بعض خطوات تاريخنا الثورى كانت صدى هزيلا لما يعتلج به صدر شعبنا من ثورة متأججة لم تستنفد طاقاتها المغريات أو التهديدات . بل إن نكوص هذه الثورة فى التطبيق منذ عمر مكرم إلى أحمد عرابى لم تنل من « أمل » هذا الشعب فى الخلاص . أ كثر من ذلك أن ثورة ١٩١٩ نفسها لم تنجح نجاحاً كاملاً بالرغم من عظمة التضحيات التى قدمها هذا الشعب ، فلم يؤد ضعفها أو فشلها من بعض النواحى فى هزيمة « الأمل » المتوهج بين ضلوع الشعب ، بعماله وفلاحيه ومثقفيه والقطاعات المتباينة من البرجوازيين وأشباه الإقطاعيين ، فقد كان الاستقلال هو المطلب العاجل الملح الذى يربط بينهم جميعاً . ولهذا كان « الحلم » الذى تجسده أعمال الأدباء من شعراء وقصاصين : هو الثورة الوطنية الديموقراطية. ولقد كان الفكر الثورى الذى رافق ثورة ١٩١٩ وماتلاها من سنوات العذاب، من أهم العناصر التى شاركت فى صياغة الحلم الثورى الجديد. إن كتابات سلامة موسى والعقاد وطه حسين هى المشعل الذى أضاء الطريق أمام أدباء الجيل ، فكان ثلاثتهم إلى جانب تنديدهم بالإستعمار والإقطاع ، يعملون على إرساء التقاليد الديموقراطية فى الأدب والفنون ، فيؤكد سلامة موسى على استقلالية الشخصية المصرية ويطالب الأدباء بأن يحددوا أبعاد هذه الشخصية فى القصة والمسرح ، ويستخدم العقاد فى منهجه النقدى أساليب المدرسة الإنجليزية التى قادها هازلت وودزورث وذلك كى نستبعد من جماليات العمل الأدبى ، الشموخ اللفظى والرنين الأجوف والتعالى فى أبراج من العاج ،

ويتخصص طه حسين فى استيراد التراث اليونانى العظيم الذى يجعل من الديموقراطية جوهر الحياة الحرة . وكان لهذه الدعوات الفكرية أثرها فى توجيه الحركه الأدبية نحو استلهام « روح » الثورة الوطنية الديموقراطية .

* * *

على أننى لست أهدف هنا إلى تتبع الخطوط التفصيلية لحركة التزاوج بين الأدب المصرى والثورة المصرية ، فهذا موضوع كبير أرجو أن يتاح لى بحثه فى كتاب مستقل . ولكننى أريد أن أسلط بعض الأضواء على « المنهج » الذى كان يسود الأعمال الأدبية — بعضها بمعنى أدق — حين جسدت « حلم » الثورة التى أعلنت عن نفسها منذ ١٩١٩ إلى أن توجت هذا الإعلان بإنتصارها الحقيق فى ١٩٥٢ .

إذا تفحصنا الجيل الحالى من الكتاب المصريين لاحظنا أن نشأته الادبية بدأت مع نشوب الحرب العالمية الثانية أو قبلها بقليل . وفى ذلك الوقت كانت الحرب تنعكس على بلادنا بويلات الدمار الاقتصادى المذل ، وإغتيال الحريات الديموقراطية للشعب ، واعتلاء طغمة من عملاء الإستعمار والرجعية المحلية عرش السلطة السياسية.ولهذه الاسباب مجتمعه كانت النغمة الأساسية فى أدب تلك الفترة هو الالحاح على أزمة الحرية ، سواء كانت تعنى خلاصاً أبديا من الاستعمار الأجنبى ، أو تعنى انفلاتا نهائياً من قبضة الاستبداد الداخلى : النجمتان اللامعتان فى راية الثورة. أى أن الوطنية والديموقراطية هما أعرض جبهة ممكنة من كتاب تلك المرحلة . ففى مجال الشعر نستطيع أن نلمح بصيصاً من نور فى جماعة أبوللو . وفى هذه النقطة بالذات أختلف مع بعض مؤرخى الأدب فى بلادنا حين يرصدون إنتاج هذه الجماعة بكامله فى خانة الأدب العاطفى الرومانسى ، وحسب . فلعل الرومانسية من ناحية كانت تعبيراً ثوريا فى ذلك الحين ، بالإضافة إلى أن ثمة

جوانب أخرى غير الجانب العاطفى امتلأت بها أشعار الهمشرى وعلى طه وأحمد زكى أبو شادى . فقد تميزت القصائد الوطنية التى تزخر بها أعمالهم بهذا الإمتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة . وكان هذا التمايز عن قصائد الجيل الماضى بمثابة السر الحقيقى الكامن فى بقاء هذه الأعمال إلى الآن تشير إلى أن « حلم » الثورة فى وجدان هؤلاء الادباء كان حلما رومانسيا بالفعل ، بمعنى أن الضباب الفكرى والروحى كان يغلفه من كافة الزوايا فلم يستطع أن يحدد أبعاد الثورة بشكل تام . ولا شك أن الفكر يشترك فى صناعة هذا الغلاف الضبابى ، فالرؤيا العقلية لم تكن واضحة بما فيه الكفاية لدى القيادة الفكرية ، والتجسيدات الحزبية لم تكن على درجة معقولة من النضج السياسى ، والمستوى الحضارى الهابط لا يخلق مناخاً صحياً للتفكير الفنى . ومن هنا جاء التأكيد على الذات الفردية المحاصرة والمخنوقة والمهددة هو النداء الشعرى الذى أطلقته جماعة أبوللو وغيرها من شعراء المرحلة الرومانسية ، يجسمون حلم الثورة فى قصائدهم الوطنية والعاطفية ، بتضخيم آلام الفرد وطغيان الظروف المحيطة به فى العمل والحب والشارع والسوق وفى كل مكان .

غير أن الشعر الرومانسى لم يكن إلا أحد التيارات الادبية المعبرة عن روح الثورة ، التيار صاحب الرؤية الفردية التى تقف بأحلامها عند حدود خلاص الذات من أسر « المجتمع » بكل ما يرزح تحته من أنواء الاحتلال والرجعية . ولكن الشعر المصرى الحديث كان يعرف تياراً آخر يتحدث إلى الجماهير بلغتها ويصوغ لها أحلامها فى الثورة وفق أبعاد الرؤيا الاجتماعية التى تمتد أحلامها إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فهى تتجاوز الحرص المبالغ فيه على الذات الفردية إلى محاولة انتشال المجتمع بأسره من قيود التاريخ الاستعمارى والإقطاعى والرأسمالى ، على السواء . ولن ينسى وجدان هذا الشعب أغنيات بيرم التونسى

وغيره من شعراء العامية المصرية الذين أغنوا أرواحنا على مدى جيل كامل ، بأروع ما يمكن أن تصبوا إليه الثورات من أدب عظيم .

* * *

ولعل محاولات الرواية المصرية قد بدأت فى تجسيد حلم الثورة منذ بداية القرن العشرين فى وقت مبكر نسبيا حين كتب محمود طاهر حقى « عذراء دنشواى » وهى تصور بشاعة المأساة الاستعمارية من خلال ما حدث فى ذلك اليوم المشئوم . وبالرغم من سذاجة العرض الفنى فى القصة إلا أن المؤرخ الأمين والباحث المدقق والناقد المنصف ، يجب ألا يتجاهلوا هذه « البذرة » التى غذت فيما بعد من ثمارها جيلا كاملا ممن عاصروها . وإذا كان يحلو للبعض أن يتخذوا من « زينب » نقطة انطلاق تاريخية للرواية المصرية ، وإذا كانت هى تستحق بالفعل أن تفوز بهذه المكانة من الناحية الفنية ، إلا أننا لانستطيع ان نتجاهل « حديث عيسى بن هشام » من الناحية التاريخية ، فهى وإن لم تكن قصة بالمعنى الاوربى المعاصر لها — الامر الذى يتفوق به هيكل على المويلحى — إلا أنها تؤرخ بصورة فنية ما لميلاد الحلم الذى جسدته بعمق ما تلاها من أعمال فى الرواية والمسرح .

وهنا نذكر على التو الفنان الرائد توفيق الحكيم . لقد كانت « عودة الروح » فى مجال الرواية ، و « أهل الكهف » فى مجال المسرح ، تعبيراً هاماً عن إحدى المراحل التاريخيه فى ثورتنا . وأرجو ألا تكون الصدمة كبيرة لقطاع عريض من نقادنا ، خاصة أولئك الذين يعنيهم الجانب الاجتماعى فى العمل الأدبى ، أكثر من غيره . أرجو ألا تفاجأ أحكامهم التقليدية إذا قلت أن توفيق الحكيم فى هذه الفترة كان واحد من قلة نادرة تصوغ حلم الثورة فى مستوى أكثر تقدماً من الكثرة المعاصرة له . وليس صحيحاً على الإطلاق أن « أهل الكهف » تعنى الانسحاب والهزيمة أمام الطغيان . إننى هنا أختلف

مع المفكر العظيم سلامة موسى ومع الناقد الكبير محمود العالم فى تفسيرهما لهذا العمل الهام . إذ علينا أن نلاحظ أن مؤلف « عودة الروح » هو بعينه مؤلف « أهل الكهف » فى فترة زمنية واحدة . وبالتالى يستحيل من الناحية النظرية المحض ، أن يكون فن توفيق الحكيم قد تخلف بفكره فى المعالجة الدرامية عن فكره فى المعالجة الروائية . خاصة إذا وافقنا على أن توفيق الحكيم أحد كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، كما يتضح ذلك بجلاء فى روايته الرائدة « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » و « زهرة العمر » و « عصفور من الشرق » ، وغيرها من المسرحيات الصغيرة التى عالجت هموم مجتمعنا فى أحلك ظروفه سواداً . تلك المسرحيات التى عثرت على إمتداداتها فى كوميديات المعاصرين من الأدباء الشباب . ولست أريد هنا أن أقدم تفسيرا مبتسرا أو سريعاً لأهل الكهف ، ولكنى أبادر إلى القول بأن عودة هل الكهف لا تعنى مطلقاً التقهقر إلى الوراء ، ما دام أولئك العائدون لم يشاركوا فى تغيير عالمهم وفضلوا عليه الاعتصام بالكهف . إن توفيق الحكيم يقيم سورا عاليا بين حركة التغيير ومقبرة الموت ، هذا السور هو ذروة اللاتفاهم بين أهل الكهف وأهل دنياهم الجديدة . ولعل توفيق الحكيم هنا كان اكثر تفاؤلا بمستقبل مصر من نقادنا الذين ربطوا بين عودة اهل الكهف ودكتاتورية صدقى ربطا ميكانيكيا فقالوا بأن الفنان لا يرى شيئاً فى الظلمة الكثيفة . كيف يمكن أن يكون هذا صحيحا ، وتوفيق الحكيم يحسم الأمر بعودة أهل الكهف إلى جحورهم لأن العالم الجديد يرفض اللقاء المفتعل مع الماضى الميت ؟

إننـــا لا ننسى موقف الحكيم من حريه المرأة وغيرها من المشكلات الاجتماعية التى صادفت تاريخنا عند ثلاثينات هذا القرن . ولكننا لا نقيس رؤيا الكاتب بمواقف جزئية تشترك فى صياغتها ظروف شخصية وظروف موضوعيـــة . فالكاتب الذى أهـــدانا « عودة الروح » ننظر إليـــه

باعتباره مؤسساً للرواية المصرية الحديثة . والكاتب الذى أهدانا « أهل الكهف » ننظر إليه باعتباره مؤسساً للمسرح المصرى الحديث . . وهذان الموقفان الرائدان فى المستوى الجمالى البحت ، هما من أكثر التعبيرات وضوحاً فى إعلان ثورية توفيق الحكيم إبان تلك الفترة . ذلك أن « حلم » الثورة لا يتجسد فحسب فى « موضوعات » الشعر أو القصة أو المسرح ، بل إنه يبلغ أعلى ذراه فى الانتقال بالأدب المصرى الى مرحلة كيفية جديدة . فهذا الانتقال الكيفى ثورة ادبية تتكامل مع بقية عناصر الثورة المصرية . أى أن مجرد كتابة « عودة الروح » فى الصورة التى ظهرت بها ، ومجرد كتابة « أهل الكهف » على النحو الذى ظهرت به — بغض النظر عن أهمية الموضوع فى كليهما — يعد تغييرا ثوريا فى مجال الأدب المصرى الحديث ، تغييرا يصوغ فى جوهره « حلم » الثورة. أما عندما نقرأ لتوفيق الحكيم مسرحية كالمرأة الجديدة — فى ذلك الوقت — فإننا لا نستطيع أن ندرجها فى خط تطوره الأساسى ، وإنما نقوم بتصنيفها ضمن التحفظات التى يمكن تسجيلها كتعرجات ثانوية على الخط الرئيسى .

* * *

وكثيراً ما أعتقد أن توفيق الحكيم يفضى بالضرورة إلى نجيب محفوظ . ولا يقوم هذا الاعتقاد فى الأغلب على تعميمات أيديولوجية أومقارنات جمالية ، فلا شك أن نجيب محفوظ مرحلة كاملة فى تاريخ الرواية المصرية ، ولكنه من حيث تجسيد حلم الثورة ينهل من عودة الروح بصورة مباشرة ، خاصة فى أولى رواياته ذات الرداء الفرعونى . كان هذا الرداء هو القناع الذى يخفى الوجه الحقيقى لحلم الثورة عند هذا الفنان . ولكنه فى الوقت الذى يخفيه يبرزه أيضاً . فالقناع هو « مصر القديمة » ، ومصر الفرعونية من عناصر الرؤية الرومانسية لذلك العصر وهو يكافح الاستعمار الأجنبى بإبراز أمجادنا القديمة . . فالتأكيد

على كيان الشخصية المصرية المستقلة لا يتأتى إلا باستلهام تراثها الحضارى القديم. وعند ئذ تصب الدعوة الثلاثية للعقاد وسلامة موسى وطه حسين إلى تحـــديد الشخصية المصرية — فـكرياً — تصب هذه الدعوة فى شريان عودة الروح لتوفيق الحـكيم ، وتمتد إلى أدب نجيب محفوظ من « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و« كفاح طيبة » إلى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق. والشخصية الأدبية المصرية هى الركيزة الأساسية لثورة توفيق الحـكيم فى مجال الأدب ، وهى همزة الوصل الأساسية بين هذه الثورة ، وثورة نجيب محفوظ فى مجـــال الرواية . فقد كان تحــديدها الفنى للشخصية المصرية ، وبالتـالى للرواية المصرية ، من أولى سمات « حلم » الثورة المصرية ، التى غذت وجدانهما بعديد من الاهتمامات المطابقة لهموم قطاعات مختلفة من الشعب . ولـكن نجيب محفوظ كان يتميز عن الـكثيرين من أبناء جيله فضلا عن الجيل السابق عليه . فقد استطاع خلال الفترة الواقعة بين ١٩٣٨ و ١٩٥٢ أن يثابر على الحلم بالثورة عبر ثلاث مراحل شديدة الوضوح . كانت الروايات ذات الرداء الفرعونى هى المرحلة الاولى التى عالجها توفيق الحـكيم فى « عودة الروح » حتى أنه اتخـــذ الاسطورة الفرعونية إطارا لها . وأقبلت المرحلة الثانية مع لقائه المباشر بالواقع المصرى المعاصر له ، أى بالقاهرة الجديدة. وكان هذا لقاؤه الاول بالمأساة الحقيقية التى سبق لتوفيق الحـكيم ان التقى بها فى «يوميات نائب فى الأرياف» . وأعنى بها المأساة الإجتماعية التى لا تشـكل فيها قضية الاستقلال والديموقراطية إلاعنصراً هاماً تتكامل دلالته مع بقية العناصر الصانعة لمأساة الشعب المصرى ٠

وتظل هذه المرحلة فى حياة نجيب محفوظ الأدبية من « القاهرة الجديدة » إلى « بداية ونهاية » حيث يقول كلمته الأخيرة فى المأساة وهى أن النظام الاجتماعى بـكامله مهدد بالسقوط حتما وأن التمرد الفردى لايصنع شيئاً ولابد إذن من الثورة الشاملة ٠ ثم تجىء الثلاثية وفيها يبلغ ذروة مداه فى التعبير عن

الثورة الوطنية الديموقراطية ، ولكنه يوحى فى نهايتها عن تحول خطير فى تفكيره الاجتماعى . فبعد أن كانت أعماله السابقة تصور المأساة الإجتماعية من خلال الإحساس العميق بضرورة الثورة الوطنية الديموقراطية جاءت « السكرية » لتقول أن أحلام الجماهير فى الثورة تجاوزت حدود الاستقلال السياسى والحريات الديموقراطية إلى إرادة عارمة فى التغيير الجذرى للمجتمع .

وهنا نطمئن إلى القول بأن نجيب محفوظ بلغ فى الثلاثية قمة التعبير الثورى آنذاك عن حركة التقدم الاجتماعى . فقد كان يوسف السباعى — على سبيل المثال — يحلم بالبطل الذى ينتشل الكنانة من وهدتها كما نلاحظ فى مسرحية « البحث عن جسد » وهى رؤيا فردية خالصة بالرغم من تقدمها فى ذلك الوقت . ونلاحظ « حلم » يوسف السباعى بالثورة فى روايته « أرض النفاق » ومجموعته القصصية « يا أمة ضحكت » : وروايته الجيدة « السقامات » وتتأكد لدينا مرة أخرى رؤياه الفردية المثالية . وكان إحسان عبد القدوس يقوم بمهمة تعرية قاسية لأخلاقيات وقيم الطبقات العليا فى المجتمع ، وبذلك كشف إلى حد ما عن أحد الجوانب المنهارة فى المجتمع .. ولكن نجيب محفوظ وحده هو الذى استطاع أن يصيب المرمى ، وأن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة .

وفى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قامت مجموعة من الضباط الأحرار بالثورة . وفاجأت الثورة معظم كتابنا بالرغم من أن بعضهم أرهص بها ومهد لها ، وبالرغم من الأزمات المتلاحقة التى تناوبت السطو على النظام الحاكم ، والتى بلغت منتهاها فى حريق القاهرة فى ٢٦ يناير قبيل الثورة بستة أشهر . وعلى مدى اثنى عشر عاماً نستطيع أن نجاهر بالسؤال : هل حققت الثورة أحلام الأدباء ، وكيف واكب الأدباء ثورتهم ؟

لن نستطيع بالطبع أن نتجه إلى التفصيل ، بل سننهج نفس الطريق الذى

اتبعناه فيما سبق . ذلك أننـــا أغفلنا أعمالا كثيرة شاركت بنصيب وافر فى الارهاص بالثورة ، فنحن لن ننسى عادل كامل فى « ملك من شعـــاع » و « مليم الأكبر » أو محمد فريد أبو حـــديد فى « أنا الشعب » وغيرهما كثيرون . . . ولـكننا هنا نستضىء بعـــلامات الطريق فحسب . وأعود إلى التساؤل الجـديد حول « الثورة فى الواقع » كيف رآها الأدباء فى بلادنا ؟ وحينئذ يجب أن نسبق هذا التساؤل بتساؤل آخر : هل يمـكن لأديب ما أن يعيش — بفـكره — ثورتين ؟ لقد صرح نجيب محفوظ غـداة الثورة بأنه سيهجر الأدب لأنه — على حـــد تعبيره — لا يجد ما يقوله . . فهل كان صادقاً ؟

يجب — أيضاً — أن نسترشد بتاريخنا الأدبى فى هذه النقطة. وسوف يقودنا تاريخنا الاجتماعى إلى القول بأن التجمع الوطنى الديمقراطى من أجل الاستقلال والحرية كان قد بدأ يستفسر تلقائياً عن المصير الاجتماعى لمختلف فئاته بعد الحصول على أحد المـكاسب الوطنية أو الديموقراطية ، أى بعد أن نقطع خطوة ما فى طريق الاستقلال والحرية . كان الرأسماليون يتساءلون ، والعمال يتساءلون ، والفلاحون يتساءلون ، والمثقفون يتساءلون . والجميع فى حالة توتر عنيف ينعكس فى أدب هزيل للعمال والفلاحين وفكر أكثر هزالا للمثقفين ، وفى أدب وفـكر على درجة معقولة من النضج والتقدم فى أعمال الـكتاب من أبناء الطبقة المتوسطة . وفاجأت الثورة كما قلت مختلف الاتجاهات. فإذا عدنا إلى موقف القيادة الفـكرية التى أشعلت نيران الثورة الأدبية والفنية منذ أكثر من ربع قرن ، لاحظنا انقساما واضحاً فى صفوفها . فقد أيدها الجميع من حيث المظهر ، ولـكننا نستطيع أن نلمح بوادر الانقسام العميق منذ استطاعت مصر أن تنال بعض المـكاسب الوطنية ، حين توقف الـكثيرون من الثوريين القدامى كالعقاد وطه حسين عن مهمة الدفع الثورى للمرحلة الجديدة ، ذلك أن بعضهم أيقن من أن

مهام الثورة الوطنية الديموقراطية قد تم إنجازها منذ زمن ، أو مع هبوب ريح الثورة على أكثر تقدير . وباستثناء سلامة موسى من ذلك الجيل الرائد لن نعثر على مفكر واحد من الجيل الماضى واكب الثورة عن إيمان عميق وبدافع أكثر عمقاً هو محاولة النفاذ بها إلى أبعاد جديدة . فقد كان سلامة موسى هو المفكر الاشتراكى الوحيد من أبناء ذلك الجيل ، بالرغم من كل ما يمكن أن يشوب اشتراكيته من رواسب فابية أو برجوازية صغيرة . وكان هذا الوجه الاشتراكى لسلامة موسى بما يصاحبه من تفكير علمى هو المنقذ الوحيد الذى إنتشل هذا المفكر العظيم من هوة اليأس أو عتبات الجمود إلى الرؤية البصيرة بالحركة الإجتماعية . وقد قالت له هذه الرؤيا أن ثورة ١٩٥٢ تنجز بعمق ووعى عظيمين كافة المهام التى فشلت فى إنجازها ثورة ١٩١٩ وماتلاها من هبات وحركات ثورية مختلفة . قالت له أيضاً أن الثورة الوطنية الديمقراطية لاتقتصر على الاستقلال السياسى وإنما هى تتجه فى أناة وصبر إلى إنجازات اجتماعية هائلة . قالت له كذلك أنه يمكن لهذه الثورة أن تدفع التقدم الاجتماعى فى مصر إلى طريق الاشتراكية بمعدل أسرع من التصورات التقليدية للثورات . ونحن عندما نعود الآن إلى قراءة نبوءات سلامة موسى ندهش لعظمة هذا الرجل الذى استطاع أن يبصر من هذا البعد الشاسع ، ومن خلال تكوينه الفكرى المحدد فى نطاق الاشتراكيات القلقة . وهكذا تجاوز سلامة موسى مرحلته التاريخية ولم يعده كغيره شاهداً روحياً على ثورة واحدة ، بل نحن نعده بعقول مفتوحة من أنبياء ثورتين .

وهكذا أيضاً كان نجيب محفوظ ، إنه لم يصدق فى قوله أنه لم يعد لديه ما يقوله ، فقد قال بعدئذ الشىء الكثير . فى نهاية السكرية أومأ لنا بما دعاه الثورة الدائمة التى انحاز إليها كمال عبدالجواد . وفى « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » كان يقيم دعائم هذه الثورة التى أعلنت

عن نفسها تماماً فى قيام عيسى الدباغ من مجلسه تحت تمثال سعدزغلول ، وإسراعه بلا تردد فى طريق ذلك الشاب الطويل الأسمر الذى يمسك فى يسراه بوردة حمراء . بينما نجد أن توفيق الحكيم فى « الصفقة » و «الأيدى الناعمة» يتوقف نهائياً عند المدلول البرجوازى التقليدى للعدالة الاجتماعية . وعندما ينساق أخيراً فى جو الدعاية الاشتراكية يكتب « الطعام لكل فم » على ضوء التصور المثالى لحل مشكلة الجوع ، فالعلم عنده هو المعمل ، وليس هو المنهج العلمى الذى يرى الخريطة الطبقية للمجتمع ثم يبادر إلى تغيير خطوطها الاساسية . إن توفيق الحكيم هنا لا ينكص عن ثوريته القديمة ، ولكنه يتوقف عند حدودها الوطنية الديموقراطية ، ولا يتجاوزها مطلقاً إلى رحاب الأشتراكية . وهو فى ذلك لا يشذ عن القانون الطبيعى الذى يجعل من المفكر أو الأديب « حلماً » لثورة واحدة . فقد كان سلامه موسى ونجيب محفوظ مجرد استثناء لهذه القاعدة وهو استثناء لا يرتفع بهما إلى مصاف أدباء الثورات الاشتراكية .

فقد ظهرت خلال الإثنى عشر عاماً الأخيرة مجموعة من الأعمال الأدبية التى تنصت بوعى حاد إلى وجيب الثورة الإجتماعية . وتأتى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى : « الأرض » و « الشوارع الخلفية » فى مجال الرواية ، و « من أب مصرى إلى ترومان ، فى مجال الشعر ، وأعمال يوسف إدريس فى مجال القصة القصيرة ، ونعمان عاشور ولطفى الخولى فى المسرح ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس فى النقد الأدبى ، وفوزى جرجس وإبراهيم عامر فى البحوث التاريخية ، وغيرهم من الأسماء التى لمعت فى مختلف المجالات الفكرية والأدبية منذ ١٩٥٢ إلى الآن . الأسماء التى شاركت بصوابها وأخطائها فى صنع هذه المرحلة التى أنجزت الكثير من المهام الوطنية والاجتماعية .

إلى أى مدى نستطيع أن نقول بأن فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان حـــدا فاصــلا فى تاريخ الأدب المصرى ؟ . . إننا نتجاوز عن الـكثير من مقتضيات الدراسة العلمية الموضوعية إذا جعلنا من ذلك اليوم « جداراً » بين تاريخين فى حياة أدبنا الحديث . فالإنجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للثورة ، سبقت ــ بـكل تأكيد ــ موقف الأدب منها . هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن بعضاً من التيـــارات الأدبية السابقة على ٢٣ يوليو كان يمهد بوعى كامل لإمـكانيات الثورة الوطنية الديمقراطية والثورة الاشتراكية . ولـكن هذا التمهيد كان يخلو بلا شك من التحديد . أى أنه كان يتوقف عند حـــدود « العام » دون « الخاص » . ومعنى ذلك أن ثورة ١٩٥٢ تنتمى بشـكل عام إلى الصورة الأدبيـة التى رسمها كتاب الثورة الوطنية ، ولـكنها فى إطارها الخاص لا تندرج تحت أية تشخيصات فنية .

غير أن الثورة « كجنين » فى أحـلام الأدباء ، يختلف الأمر بشأنها كحقيقة واقعة . أقبـــلت الثورة المصرية فى أولى مراحلها لتطيح بالعرش والإستعمار والاقطاع ، فماذا كان موقف الأدب فى مصر ؟ أدلى نجيب محفوظ بتصريح خطير قال فيه أنه لم يعد لديه ما يقوله لأن الثورة حققت كل ما كان يحلم به . وكان نجيب محفوظ بداية طابور طويل من الأدباء الصامتين . وراح فريق آخر يندد بالمـــاضى ، فتخصص تخصصاً كاملا فى تصوير الفساد الملـكى وعبودية الإقطاع ونير الاستعمار . وترعرع تيار ثالث يجسد بؤس الفئات الـكادحة من الشعب . وظهر اتجاه خافت يساير المنجزات اليومية للثورة .

ولم يكن تصريح نجيب محفوظ من قبيل الدعاية أو الإثارة ، فقد ظل هذا الفنان صامتاً سبع سنوات كاملة ، أى منذ ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ . كان نجيب قد انتهى فى سبتمبر عام ١٩٥٢ من كتابة الجزء الأخير من الثلاثية . ويتضح فى هذا الجزء إنعدام الرؤيا الواضحة لدى أعظم روائى الثورة الوطنية الديمقراطية . . وهو يجسم فى شخصية « كمال عبد الجواد » منتهى الحيرة وقمة القلق إزاء الأحداث المتلاحقة . حتى عندما يردد كلمات أخيه الشيوعى المعتقل بالطور ، فإنه يرددها وهو يفكر أن مسألة الايمان قد حلت ، أو أن انقلاباً جذريا فى حياته يوشك أن يقع ، كما تكهن بذلك صديقه رياض قلدس . لقد أدرك نجيب محفوظ فى وقت مبكر أن قضية التحرر الوطنى والاستقلال السياسى هى القضية الرئيسية فى كفاح الشعب . كما أدرك فى نفس الوقت المبكر أن القيم الإقطاعية وعلاقات الإنتاج المتخلفة هى العامل الرئيسى فيما كنا بصدده من دمار اجتماعى ونفسى شامل . لهذا أنحصرت أعماله الفرعونية الأولى فى الدعوة إلى التحرر السياسى ، كما انحصرت أعماله التالية السابقة على الثلاثية فى الدعوة إلى التحرر الاقتصادى والاجتماعى . أما الثلاثية نفسها فكانت مزيجاً من الدعوتين، بالإضافة إلى « محاولة » جادة فى التعرف على مستقبل بلادنا وحضارتنا. وانتهى الجزء الأخير من الثلاثية وكل من اليسار واليمين بين قوسين كبيرين هما جدران المعتقل ، بينما الشعب مايزال يعيش حياته بين قوسين آخرين هما الاستعمار والإقطاع . كان نجيب محفوظ يميل إلى الرؤيا اليسارية إلا أنها لم تكن واضحة لديه تماماً ، فالقوانين التى يمكن استخلاصها من تطور المجتمع المصرى خلال الربع قرن الذى رصده الفنان ، لا تجنح بنا مطلقاً نحو اليمين الذى كانت تمثله جماعة الإخوان المسلمين فى شخصية عبد المنعم شوكت . وإنما هى تجرى فى نهر يصب فى اتجاه اليسار الإيجابى المتكامل . على أن الظلمة الكثيفة كانت من السواد والبشاعة بحيث أنها لم تمنح نجيب محفوظ رؤياً واضحة ، فانتهت الرواية وكل من اليمين واليسار

والشعب فى السجن . فما أن أقبلت ثورة ٢٣ يوليو وانزاح كابوس الاحتلال وشبح الإقطاع حتى أحس نجيب محفوظ أن مهمته كفنان صادق تعد منتهية . وأصبح هذا الفنان رائداً لطابور الصمت . خاصة وأن ظروفاً شاذة رافقت سنوات الثورة جعلت من الديموقراطية مسألة خطيرة الأهمية ، بحيث أن الصمت لم يعد لأن الأديب لايجد ما يقوله ، بل لأنه لا يستطيع - أيضاً - أن يـكيف ما يريد أن يقوله وفق الخطوات اليومية للثورة وهى خطوات تحتمل الصواب والخطأ . أى أن الصمت لم يعد تعبيراً عن رؤيا غير واضحة ، أو عن أسبقية الواقع الثورى عن نبوءه الفن فحسب ، بل أضحى احتجاجا واعياً على الظروف الشاذة السيئة المحيطة بالثورة ، التى تدفع بقضية الحرية - والحساسية بشأنها عند الفنان تبلغ الذروة - إلى مصاف القضايا الأساسية التى تواجه المجتمع كـكل . يجب ألا يفوتنا كذلك أن المسألة الديموقراطية عند أى فنان من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية تحاط عادة بهالة مثالية من التضخيم والمبالغة .

وظل فريق آخر يتكلم ، فحـارب الصمت بكلام يرادف الصمت . هرب هذا الفريق من الحاضر بكل مشكـلاته وأزماته ، إلى الماضى . ويبرز على قمة هذا الاتجـاه الأديب عبد الحميد جوده السحار فى قصته الطويلة « الحصاد » .. وهى تروى قصة أحد الاقطاعين الذين بنوا حياتهم على استغلال الآخرين ، وكيف أن هذا الباشا يواجه العالم بوجه ويواجه نفسه بين أحضان الغانيات بوجه آخر . ثم يـكشف لنا الفنان عن تحلل العلاقات الأسرية فى عائلة هذا الباشا حتى يصبح البغاء ، هو السلعة الأكثر رواجا فى هـذا المناخ ، ثم يجىء الإصلاح الزراعى فترجع الأرض للفلاحين ويخسر الباشا كل شىء .

ويكاد يـكون هـــذا الهيكل هو القاسم المشترك الأعظم بين أبناء جيل كامل هجر الحاضر وراح يمصمص فى عظـام الماضى . وليس (الماضى) فى ذاته

بعيب . فربما كان « التاريخ » مشجباً عظيما لكى نعلق عليه كافة ثيابنا ، كما يقول ألكسندر ديماس . ولكن الماضى عند هؤلاء لم يكن تفسيراً للحاضر ، لم يكن أداة تعبيرية لقضية أكثر شمولا من الماضى ، وإنما كان الماضى مجرد « ملجأ » يحتمى به الأديب من مشكلات الحاضر وأزماته . إن معالجة الماضى القريب شىء بالغ الأهمية بالنسبة للأجيال التى لم تعايشه بكل ضراوته وعفونته ، فقط عندما يكون هذا الماضى مرئياً بعدسة الحاضر أو المستقبل . إن عبد الحميد السحار لم يقنعنى فنياً بفساد الماضى لأن عدسته تكونت من قيم موغلة فى القدم بحيث أنها لم تعد مجدية فى تقييم هذا الماضى فضلا عن تفسيره . وتحت هذا الاتجاه تندرج معظم الأعمال التى نشاهدها على شاشة السينما أو التليفزيون أو على خشبة المسرح أو نستمع إليها فى الإذاعة . فقد أصبحت خطيئة الباشوات فى ذلك العصر أنهم لا يسمحون لبناتهم بالزواج من أبناء الفلاحين أو أن أبناء الباشوات منحلون يغررون ببنات الفلاحين ويتركونهم بلا عرض أو كرامة .

ولا أشك لحظة فى أن أخلاقيات الإقطاعيين كانت تحت مستوى الشبهات بكثير ، ولكن هذه الأخلاقيات ليست إلا موقفاً جزئياً يحول دون رؤية « الإقطاع » كهيكل اجتماعى متكامل . وهذا هو الفرق بين أمثال هذه الاعمال ومثيلاتها على المسرح كما قدمها لنا كاتب ناضج هو سعد الدين وهبه ، فهذا الكاتب متخصص تماماً فى تقديم هذه الفكرة المحورية ، وهى أن الثورة كانت شيئاً محتما فى تطور تاريخنا ، وهى ليست قدراً غيبياً ، وإنما تتمثل فى إرادة الجماهير وفاعليتهم ، والفنان هنا لا يخطب ولا يهتف ولا يبسط ، بل يقدم قطاعاً من الريف — فى مسرحياته الثلاث الاولى — ويركز على الفوضى الشائعة بين جوانب هذا القطاع ، وكيف أن الجميع فى حالة انتظار لشىء سيجىء قطعاً . وهو يتركك قبل أن يجىء هذا الشىء ، ولكنه يتركك مقتنعاً بضرورته

وأهميته البالغة لتغيير الفوضى المخيفة إلى نظام يكفل حياة طيبة للجميع . وفى « المحروسة » و « السبنسه » يتمثل سعد وهبه تجربته كضابط بوليس ، فتتبلور فى وعينا قضية « الحرية » على أنها المسألة الجوهرية التى ينبغى على النظام الجديد أن يواجهها . نحن إذن أمام الماضى من خلال الحاضر ، بل من خلال المستقبل . فى « السبنسة » بالذات ، يرمز المؤلف إلى الثورة بقنبلة يبحث عنها الكل ، ويقبض أثناء ذلك على الشباب ذوى النشاط السياسى . وبالرغم من أنهم يعثرون على قطعة حديد يشيعون أنها القنبلة ، إلا أنهم لا ينفون من توقمهم أن هناك قنبلة حقيقية فى مكان ما غير معروف . والقنبلة بالطبع هى الثورة التى ستنسف النظام القديم من أساسه . وهذا هو الفرق بين فنان كسعد الدين وهبه لا يفاجئنا بالثورة ، بل يتمهل فى حفر أخاديد عميقة بوجداناتنا تستجيب لجريان « ضمير » الثورة ،فلا يضطر للخطابة الحماسية والهتاف والافتعال ، بل يلجأ إلى الرمز الشفاف الذى يبلغ غايته فى « كوبرى الناموس » حيث ينتظر الجميع شيئاً لم يأت ولكنه آت لا ريب فى ذلك .

وظهر اتجاه ثالث يؤرخ للثورة. وتبنى هذا الاتجاه الأديب يحيى حقى . ففى قصته الشهيرة « صح النوم » تسجيل وتحليل — من وجهة نظره — لبطولة قائد الثورة . وهى فى المستوى الفكرى امتداد أو تطبيق لمسرحة يوسف السباعى المعروفة « البحث عن جسد » وهى تصور الثورة على أنها معجزة غيبية لا تخضع للقوانين العلمية بل تخرج عليها ، وكلها حماس متدفق لما يأتينا به القائد من أعمال ملهمة بإرادة القوة العليا ولا دخل فيها لإرادة الشعب . وإذا كان المستوى السياسى يملى علينا أن ندعو الكثيرين من أبناء هذا الإتجاه بالانتهازية إلا أن هذا لا ينسينا مطلقاً ، أن آخرين ممن ساروا فى الاتجاه نفسه قد دفعتهم إليه الحماسة الوطنية وحدها . أى أنهم كانوا يؤمنون بالثورة فعلا بالرغم من كل ما يشوب أعمالهم من سذاجة وسطحية بل إن بعضهم شارك

بصورة ما فى إنجاز متطلبات الثورة بالفكر أو العمل . وأذكر فى هذا الصدد كتابات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ،فعلنا لو تجاوزنا كافة التحفظات التى نأخذها عادة على أدب هذين الكاتبين نستطيع أن نرصد لهما فى روايات وقصص مثل « أرض النفاق » و « طريق العودة » و « رد قلبى » للسباعى و « فى بيتنا رجل » و « شىء فى صدرى» لإحسان . . أقول نستطيع أن نرصد لهما هذا النبض الخافت بأحلام الثورة وأمانيها . بل إننى ألمح فى هذه الأعمال نضجاً فنيا يشذ بها عن مستوى بقية أعمالهم.ومن المفيدللغاية أن يقيم هذا الإنتاج فى غير هذا المجال تقييما موضوعياً دقيقاً ، ليتعرف أمثال هذين الكاتبين على مواضع الأصالة فى ملكتهما الخالقة ، فيزيدونها ثراء وخصوبة .

وبالرغم من أن مسرحية لويس عوض « الراهب » ترتدى ثياباً تاريخية إلا أنها تعبير ملح عن الحركة الثورية فى مصر ، فهى تناقش المسألة القومية من وجهةنظر صاحبها باعتبارها مسألةحيةمعاصرة وتستلزم النقاش المثمر والمؤلف يلجأ إلى التاريخ رامزاً إلى كل ما يريد أن يقوله بالشخصيات والمواقف والأحداث .

ولعل التيار الذى صادف قبولا حسناً من جانب الجماهير إبان تلك الفترة هو تيار الواقعية الاشتراكية . وهو تيار سابق على الثورة وتال لها فى نفس الوقت . فالدعوة إلى الاشتراكية عن طريق الأدب ليست تاليه لعام ١٩٥٢ بل هى دعوة عميقة الجذور فى أدبنا المصرى الحديث منذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط . أىأن يكون الأدب فى خدمة المجتمع ،أو فى سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين فى كتاباتهم .

وليست الواقعية اتجاهاً مستورداً من المعسكر الاشتراكى كما يحلو للبعض أن يتوهم ويوهم معه الآخرين . حقاً ، كان لرواد الدعوة الواقعية الحديثة ، فضل تعريفنا بالآداب الاشتراكية فى روسياوالصين وبلدان أوربا الشرقية ، ولكن

هذا التعريف وحده لم يكن إلا أحد العوامل فى نشأة الاتجاه الواقعى الاشتراكى فمن حسن حظنا أن تراثنا الفنى الحديث — رغم حداثته النسبية — كان غنياً بالأدب الذى يكرس جهوده فى كشف المأساه الاجتماعية فى مصر . كان محمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعيسى وشحاته عبيد يغوصون فى أعماق التكوين الاجتماعى المصرى باحثين بأنوفهم الحادة الشم عن رائحة المأساة . . وأدب المأساة أدب واقعى حتى النخاع . ليس من الضرورى أن نتوسم فيه حلولا اشتراكية ، فلقد كانت الاشتراكية حتى ذلك الوقت تجربة غير واضحة المعالم . كما كانت الحركة الاشتراكية المصرية — ومعها الفكر الاشتراكى — فى مرحلة جنينية على أحسن الفروض . لهذا جاءت اللوحات الحية التى رسمها هؤلاء الرواد لمأساة الشعب المصرى إرهاصاً ناضجا لكافة ألوان الواقعية التى عرفها أدبنا من نجيب محفوظ إلى عبد الرحمن الشرقاوى مروراً بيوسف إدريس ونعمان عاشور وغيرهم . كانت الثورة عام ١٩٥٢ من العوامل الرئيسية المؤثرة فى اتجاه الأدب الواقعى . ففى الوقت الذى صمت فيه نجيب محفوظ ، لم يصمت الشرقاوى وإدريس والفريد فرج وصف طويل من الشعراء الشبان الذين ازدهرت معهم حركة التجديد الحديثة فى الشعر من أمثال صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكمال عمار وغيرهم . أى أن الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعى أو الدلالة السياسية بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معاً . علينا فقط ألا نبالغ فى تقييمنا لهذه الثورة . ففى ظل الظروف السيئة التى أحاطت بثورة يوليو جندت الثورة الواقعية فى الأدب نفسها لرفع شعارات سياسية واجتماعية محددة ، مهما كان كسبنا منها فى المجال الاجتماعى ، فإن خسارتنا أيضاً فى المجال الأدبى يجب أن نقيمها ونتمثلها بكل شجاعة وأمانه وصدق . حينئذ نستطيع أن ان ننطلق إلى الآماد والآفاق الرحيبة التى تستشرفها الواقعية الاشتراكية .

فى حساب الخسائر نقول إن أدب الواقعية الاشتراكية فى بواكير إنتاجه كان رائدا لأجيال شابة عديدة . وبالتالى كانت النماذج التطبيقية التى يقدمها بمثابة الأمثلة العملية لما يجب ان يكون عليه الأدب الإشتراكى . ولقد كانت هذه النماذج فى واقع الأمر رديئة إلى حد كبير لانها رضخت لمتطلبات الساعة على الصعيد الاجتماعى ولم ترضخ قط لمتطلبات الفن على الصعيد الجمالى . فبالرغم من أن تراثنا الفنى وصل بنا آنذاك إلى مستوى لا بأس به على يدى نجيب محفوظ فى الروايةفإننا لانستطيع — مع الإنصاف — أن نقارن به رواية « الارض للشرقاوى، وعند هذه النقطة يجب أن نصفى الحساب أيضاً مع النقد الواقعى . فبالرغم من المسافة بين نجيب محفوظ والشرقاوى فإن هذا النقد اقترف خطيئة كبرى حين وازن بين الاثنين فرجح كفة الشرقاوى ، الفنية لا الاجتماعية فحسب . إن هذا التقييم البراجماتى الديماجوجى كان سببا مباشراً فى عملية سحب الثقة ، من الميزان الواقعى ، التى حدثت وما تزال تحدث إلى الآن . نعم إلى الآن، فقد كان المفروض أن يقدم الاتجاه ممثلا فى رواده نقداً ذاتيا فى مجال الأدب حتى تسترشد به الأجيال الطالعة فى عنفوان الثورة الاجتماعية .

غير أن الاتجاه من جهة أخرى قدم نماذج ممتازة فى مجال القصه القصيرة على يدى يوسف إدريس . . لكن « الواحدية » فىهذا المجال ، تسببت بدورها فى خلق مسوخ مشوهة من يوسف إدريس ، ولم تخلق قمما موازية له مما أثار علامات الاستفهام حول حقيقة الدور الذى يقوم به الفكر النقدى الواقعى . فإذا كان هذا الدور هو الذى أتى بيوسف إدريس فلماذا لم تنبت أرضنا الكثير من أمثاله ؟ وإذا كان عامل الإمتياز ذاتياً محضاً فماذا يمكن أن نفيده من يوسف إدريس ؟ الحق أن النقد الواقعى وقف من إنتاج هذا الفنان موقفاً لا يحسد عليه . فلم ينتبه قط إلى العوامل الذاتية التى أسهمت فى خلق أدب يوسف إدريس حتى يستنير بها فى تقييم الجوانب الموضوعية من أدبه . وإنما راح يعدد

جوانب النقص فى التفكير الاجتماعى والسياسى عند يوسف إدريس بحيث أن « الصورة الرسمية » لهذا الفنان لم ترتفع إلى مستوى الإعجاب . ومن هنا ضاعت على الاتجاه ، وعلى أجيال عديدة من الأدباء الشباب ، فرصة الفائدة الموضوعية من إنتاج يوسف . بل أذهب إلى ماهو أبعد ، وأقول أن الخسارة الفادحة كانت يوسف نفسه الذى هجر ميدانه الحقيقى الأصيل ، وراح يهرول وراء الصحافة والمسرح والرواية ، فلم يحقق واحد على المائة ممـا حققه فى القصة القصيرة .

الوجه الآخر لثورة الواقعية الإشتراكية فى مجال الفن هو الشعر . وإذا كنا نستطيع أن نتجاوز الإرهاصات الفنية لحركة التجدد الحديثة فى الشعر ، نصل إلى أن الرائد الحقيقى للشعر الجديد فى مصر هو عبد الرحمن الشرقاوى . فالمطوله التى كتبها تحت عنوان « خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » هى الشهادة الحقيقية لميلاد هذا الشكل الشعرى ، فضلا عن المضمون الذى يحتويه . وإذا وضعنا إسم الشرقاوى فى المقدمة ، يجب أن نتلوه بأسماء كمال عبد الحليم وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وإبراهيم شعراوى ، وكمال نشأت ، وكمال عمار ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ... إلى بقية هذه الأسماء التى هرب معظمها إلى أجواء الميتافيزيقا . ولم يكن النقد الواقعى الاشتراكى هو السبب الرئيسى فى هذه النكسة وإن كان أحد الأسباب. أما السبب الخطير والمباشر ، فهو الظروف السيئة التى أحاطت بالثورة ، ولم يكن لدى الشعراء من الصلابة والوعى النافذ والصلابة الثورية ، ما يقيهم من الهزيمة والإفلاس . حتى أن صلاح عبد الصبور يفتتح أحدث دواوينه قائلا أن الحصاد أقل من القليل وأن الشمعة التى يمسك بها من الضعف والوهن بحيث أنها لا تمنح الأمل وسط الظلام الكثيف . وانطوى كمال عمار على تجارب موغلة فى الذاتية والتفرد وإن تميزت بأصالة ظلت مختفية أمداً طويلا فى شعره السابق . وأصبح إبراهيم شعراوى منشدا

صوفياً فى قصائد الوجد التى تحلق بنا فيما يشبه حلقات الذكر . وارتمى نجيب سرور بين أحضان الوهم القائل باللا انتماء ..

وعلى هذا النحو ظلت القيادة الحقيقية للرواية المصرية فى يد نجيب محفوظ . فبعد سبع سنوات كاملة من الصمت — انشغل الناس أثناءها عنه به إذ قرأوا ثلاثيته العظيمة التى لم تنشر إلا عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ — كتب نجيب «أولاد حارتنا» جاعلا من الإشتراكية والعلم محوراً أساسيا للرواية ، فأعلن بذلك العمل الجاد أنه تجاوز أزمته باكتشافه الحلقة الرئيسية لكفاح الشعب ، أعنى بها الثورة الإشتراكية العلمية . وإذا كانت مؤلفاته التالية « اللص والكلاب » و«السمان والخريف » قد ركزت بشكل واضح على قضية الحرية ، فإن ذلك لم يتم إلا من خلال الرؤيا الإشتراكية الواضحة .

على أن قيادة نجيب محفوظ للرواية لا تعنى أن هناك جيشاً من الروائيين المصريين يتأثر بخطى هذا الفنان الكبير . فالملاحظة السريعة على إنتاج الجيل الحالى من الشباب أنه يكاد يخلو من الرواية . وإذا استثنينا قصة صالح مرسى « زقاق السيد البلطى » لا نكتشف فى بقية الروايات القليلة التى كتبها الشباب أى تأثر حقيقى بنجيب محفوظ . . فقيادته إذن تعبير مجازى أقصد به أنه يمثل الآن أعلى مستوى وصلت إليه الرواية المصرية .

معركة الإنسان بين التاريخ والحضارة

لا شك أن الدراسات المتخصصة فى كافة مجالات المعرفة ، إحدى السمات البارزة على جبين القرن العشرين . غير أن تعميم النتائج التى تصل إليها العلوم المختلفة فى مجالات تخصصها ، هو الذى يعين لنا بشكل واضح مواضع أقدامنا على هذا الكوكب : إلى أين نسير مادياً وفكرياً ؟ ما هى وجهة نظرنا الشاملة للطبيعة والمجتمع ، والتى على هديها نقود خطواتنا وفق اتجاه محدد ؟ بعبارة أخرى ، نجد فى هذه النتائج التعميمية ما يمكن تسميته بالفلسفة . فإذا شئنا أن نطفو على سطح الجزئيات والشرائح التفصيلية إلى الجوهر الكلى العام ، لا بد لنا من بوصلة تهدينا سواء السبيل .

ومن بين الدراسات الإنسانية تعثر الفلسفة على كل من التاريخ والحضارة كظاهرتين متلازمتين من ناحية ، ويقبلان التعميم من ناحية أخرى . لهذا كان فى الإمكان قيام فلسفة التاريخ وفلسفة الحضارة كمنهجين يفسران الحركة الإنسانية فى مداراتها الواسعة حول محاورها العامة . هذا المجال الرحب العميق الشامل ، لا تصلح له فلسفة العلوم – على سبيل المثال – لأنها بالرغم من خطورتها وأهميتها البالغة لا تصل بنا إلى تلك التعميمات فى انعكاسها على دائرة رئيسية هى دائرة المجتمع . لا نقصد بذلك أن فلسفة العلوم تتجمد خلف أسوار المعمل الفيزيائى ، ولا علاقة لها بالمعنى الاجتماعى للعلم ، وإنما أردت أن أقول أنها بطبيعتها « الجزئية » ترفض التعميم الذى نستطيع الحصول عليه من فلسفة التاريخ أو فلسفة الحضارة .

ولعل فكرنا العربى الحديث فى أمس الحاجة إلى تعميق النظرة الفلسفية إلى كل من التاريخ والحضارة حتى يستطيع أن يشارك فى النهضة التاريخية والثورة الحضارية التى يشهدها العالم العربى الآن . فلا ريب

أن تفكيرنا الفلسفى قد أنضجته تيارات الفلسفة الغربية على أيدى أساتذة الجامعات ، كما أنضجته اتجاهات تراثنا الفلسفى العريق على أيدى المحققين العرب والمستشرقين على السواء . ولم يبق أمامنا سوى المرحلة الدقيقة الجليلة التى من شأنها أن تبلور نظرتنا الخاصة إلى العالم . وليس من الغريب أن تلح هذه القضية على وجدان مفكرينا — على تعدد اتجاهاتهم — لأنها أقبلت فى مرحلة حاسمة من تاريخنا بل ومن تاريخ العالم . فالمقصود بنظرتنا الخاصة ألا تكون بمعزل عن المجرى الرئيسى للحضارة الإنسانية المعاصرة ، وألا تكتفى بتراثنا القومى عن بقية الروافد من حولنا .

على ضوء هذا الوضع التاريخى والحضارى لمجتمعنا ، يستقبل الفكر العربى الحديث بترحاب محاولات الدكتور قسطنطين زريق التى يستهدف بها أساساً « طرح » القضية فى مختلف أبعادها وكافة مستوياتها . فهو يجند لكل من المسألة التاريخية والمسألة الحضارية ، جميع إمكانيات الإضاءة الفكرية الشارحة لوجهات النظر المختلفة أولا ، ووجهة نظره الشخصية أخيراً .

أما المسألة الأولى ، فقد تصدى لها الدكتور زريق بشىء من التفصيل فى كتابه القيم « نحن والتاريخ »(1) ففى فصل عنوانه « موقفنا من الماضى » ينطلق من أن موقفنا من ماضينا هو أحد مظاهر موقفنا العقلى أو موقفنا الكيانى العام . ويشخص المرحلة التاريخية التى نجتازها بأنها مرحلة التحول عن ميراث القرون الوسطى إلى أبواب المدنية الحديثة وعقليتها . ويحلل الهبات الثورية التى تشتعل فى المنطقة العربية بين الحين والآخر على أساس أنها نتائج الشعور بضرورة التغيير . ويلخص الكاتب التيارات المتعددة فى موقفها من الماضى فيقول إنها

---

(1) أعتمد هنا على الطبعة الثانية من هذا الكتاب التى صدرت عام ١٩٦٣ عن دار العلم للملايين — بيروت .

أولاً ، التيار التقليدى الذى يرى أن مجرى التاريخ الإسلامى هو المجرى الرئيسى فى التاريخ العالمى ، ويعلل نشوء الأحداث وتطورها حسب نظرة لاهوتية تؤمن بمشيئة الله وقوانين السماء كتفسير وحيد لحركة التاريخ ، كما ترى أن محور هذا التاريخ ليس فى هذا العالم بل فى العالم الأعلى ، وتستند فى معرفتها التاريخية على أخبار السلف فحسب . ويقوِّم الدكتور زريق هذا الاتجاه بقوله « إنه موقف متميز بالعقلية التى كانت سائدة فى الشرق والغرب إبان القرون الوسطى ، بل فى أواخر تلك القرون ، عندما فقدت تلك العقلية حيويتها وإنتاجيتها ، بخسرانها الإقدام والتفتح ونقد الذات » (ص ٣٠) ولا ينسى المؤلف أن أصحاب هذا الاتجاه السلفى لهم نظائرهم فى الغرب المسيحى حيث كانوا يدعون صراحة إلى بعث تفكير القرون الوسطى ، فيحملون لواء موقف عقلى « وسيطى » جديد (Neo-Medievalism) ولكن هذا الفريق الغربى قد تمثل جوهر العلم الحديث والتقليد العقلى الذى تراكم فى القرون الخمسة الأخيرة ، وشعروا فى الوقت ذاته بالحاجة إلى تخطيها « أما عندنا ، فلم يحدث هذا التمثيل والتخطى » (ص ٣٢) .

أما التيار الثانى الذى يتجلى فى نظرنا إلى الماضى ، فهو التيار القومى سواء كان عربياً شاملا ، أو إقليميا محصوراً ، غير أن التضخم والتصاعد أبين فى الأول وأعظم . ومن سمات هذا الاتجاه الأساسية إقباله على الماضى إقبالا يكاد يبلغ حد الانغماس ، بحيث ينصرف الخيال والفكر والسعى إلى ما يبدو فى ذلك الماضى من أمجاد . ويرى المؤلف أن هذا الإحياء القومى الذى نبتغيه ونسعى إليه يختلف حسب تقديرنا لواقعنا وحسب الصورة التى نرسمها لمستقبلنا « إن نظرة الإنسان لماضيه تتأثر إلى حد بعيد بنوع تقديره لحاضره والصورة التى رسمها لمستقبله » (ص ٣٥) . ويأخذ الكاتب على النظرة القومية إلى تاريخنا أنها « تهمل فى أحيان كثيرة الروابط التى تشده إلى تواريخ الشعوب والأمم

الأخرى ، وتسهو عن وحدة التاريخ البشرى المتشابكة » (ص ٣٥) ، أما من حيث نقد حوادث التاريخ أو تعليلها فإن الغالب على هذه النظرة هو الإنسياق فى مجرى الخيال المثير المضخم أكثر مما هى للنقد الضابط المقيد (ص ٣٦) . وينتهى قسطنطين زريق إلى أن « الفكرة القومية ـ خاصة عند الذين يقولون بالقومية العربية ـ لا يزال يعتريها غموض وإبهام ، ولا تزال تلتبس فى كثير من الأذهان بجوانب من الموقف التقليدى الذى وصفناه سابقاً . فهذا الماضى الذى نريد إحياءه : أهو ماضى عربى أم إسلامى ؟ وهذا المستقبل الذى ننشد بناءه : أهو مستقبل قومى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ؟ » (ص ٣٧) .
فإذا وصلنا مع المؤلف إلى التيار الثالث ، وهو الاتجاه الماركسى ، أشار إلى أن « صراع الطبقات » هو المحور الذى تدور من حوله نظرة المادية الجدلية إلى التاريخ ، ثم يقول أن « من أهم الصراعات الفكرية والسياسية التى تنتظرنا والتى أخذت تبدو مقدماتها ، الصراع بين الثورية القومية التى أشرنا إليها آنفاً ، والثورية الماركسية » (ص ٤١) . بقى التيار الرابع والأخير ـ الذى يميل إليه المؤلف بشكل واضح — وقد دعاه بالتيار العلمى الموضوعى لأنه يتوجه إلى الماضى دون فكرة مسبقة أو فاسفةمفروضة ، ويحاول استعادة الماضى من أصوله، أى من آثاره المادية والأدبية ، فيقبل على هذه الآثار ليستخرج نصوصها وأشكالها الاولى ثم يستنطقها ويحقق فى رواياتها ، ويخضع هذه الروايات للتدقيق والنقد ، فلا يقبل منها إلا ما تثبت صحته وعدالة رواته حسب أحكام العقل وقواعد العلم (ص ٤٢)

يعود الدكتور زريق (ص ٢٠٤) إلى التأكيد على أن المجتمع العربى يجتاز مرحلة تحول ودور تمخض وانبعاث ينزع به إلى تبديل الأوضاع ، وأن هذا النزوع والانبعاث يتخذ الطابع القومى الذى يرمى إلى إنشاء أمة متحدة متحضرة « وينتج من هذا أن أصالة الحركة القومية العربية وصحتها وإبداعها

تتوقف على صحة فهمها لهذه الأغراض الثلاثة : التحرر ، والاتحاد، والحضارة، وعلى المقاييس التى تقيسها بها ، والسبل التى تتخذها لها ، وعلى ما فيها من قابليات للنمو والتقدم والسمو ، فكراً وعملا ، تخطيطاً وتنفيذاً ، فى هذه المجالات كلها »

ويعتمد هـذا جميعه على ما تغلى به الصدور والنفوس من أحاسيس بالحاجة الملحة إلى نهب المسافات وسبق الزمن « ولولا هذه الأحاسيس والاندفاعات لما قامت الثورة فى مصر، والثورة فى العراق ، ولما كان لقادتهما هذه السطوة البالغة على النفوس » . ويقف الكاتب إلى جانب توينبى حين يقول أن نزعتنا الثورية ناشئة عن الأزمة التى بدأنا نشعر أننا نعيش فيها وما هى بالفعل سوى رد على تحدى هذه الأزمة (ص ٢٠٦) . ثم يوجه النظر إلى أن سحر التاريخ القومى من شأنه أن يضخم الذات ويحجب عنها العالم فى صلته الدينامية بالتراث الخاص . وأن المقارنة والمقابلة بين وضعنا الذاتى وبقية أوضاع العالم من شأنها أن تضع صورتنا فى إطارها الطبيعى « إننا نخطىء عندما نبدأ دراسة التاريخ العربى بعرب الجاهلية فى الجزيرة دون أن نفى الشعوب التى سبقتهم فى هـذا الشرق الأدنى حقها من الاهتمام ، ودون أن نطلع الاطلاع الكافى على المدنيات التى قامت قبلهم أو عاصرتهم ، كالمدنيات السامية المختلفة ، ومدنيات الفرس والإغريق والرومان » (ص ٢١١) ويشير إلى أن أمجاد الماضى ما كانت لتحدث لو أن أصحابها كانوا مقيدين عقلياً ونفسياً بحس الاكتفاء التاريخى ، « ولم تحصل فعلاً إلا عندما خرجوا عن دائرة هذا الاكتفاء وتخطوا الزمن بدلاً من أن يستعيدوه » (ص ٢١٤) .

ويرى الدكتور زريق أن العمل التاريخى هو صنع جديد للحياة ، وأن العناصر الصحيحة فى التاريخ الماضى هى تلك « الأعمال » التاريخية التى يتجلى فيها الإبداع والتقدم الصحيحان ، والتى تؤلف فى مجموعها خلاصة التراث

الإنسانى الإيجابى الباقى « إن جوهر الإنسان فى نظرنا هو قابليته للتحرر ولاكتساب الكرامة الذاتية » (ص ٢٢١) والقابليات فى الإنسان — التى تحتاج إلى تنمية وجهاد متصل — هى العقل والروح . وأن المآثر الروحية والأدبية والفنية لأية حضارة من الحضارات ، على ما قد يكون بينها من تباعد ، متلاقية ، متضامنة ، متماسكة ، وأنها على اختلاف مظاهرها تؤلف تراثاً موحداً . بل إن المآثر المتعددة المنبثقة من الحضارات المختلفة هى وجوه للتراث الروحى الإنسانى الذى يضمها جميعاً . أما عملية الحكم فى التاريخ فإنها تنتهى آخر الأمر « إلى استخراج التراث الإيجابى الذى تتضمنه ، وإلى تمييز هذا التراث عن العناصر السلبية الماضية التى أضعفت الإبداع وعطلته وأعاقت نمو التراث وامتداد طاقته وأثره . وعلى هذا ، فإن كل شعب حى مدعو ، فى كل وقت ، إلى تقويم تاريخه واستخلاص تراثه . وعملية التقويم والإستخلاص هذه عملية مستمرة لاتتوقف ولا تنتهى ، مادام العقل يستمر فى طلب الحقيقة ، ومادامت حقيقة الماضى تنكشف له بدرجات ومراحل متتابعة ، وبوجوه جديدة » (ص ٢٢٧) ومن هنا كان حكم التاريخ هو تقييم مدى إدراكنا لحريتنا ومقدار تحقيقنا لها ، ومدى ما تصبح عليه هذه الحرية المدركة المحققة تهيباً وشعوراً بالمسئولية وتصرفاً تحت وطأة هذا الشعور (ص ٢٣٩) « وهكذا يصبح حكم التاريخ فى جوهره ونهايته حكماً فى جدارتنا الخلقية » (ص ٢٤٠) . ويكرر الدكتور زريق أننا فى خضم هبة قومية عارمة حددنا خلالها مجموعة من الأهداف كالتحرر السياسى والاتحاد والعدل الاجتماعى والكسب الحضارى ، وأمامنا قوى هائلة معوقة من الداخل والخارج . أما الخارج فمعروف لدينا ، وأما الداخل فهو الجهل والتعصب والشهوة والأنانية . وضماننا فى معركة الإنسان العربى مع التاريخ يعتمد على صدق عزمنا وجلال طموحنا وحدة توقنا ومبلغ تقديرنا .

إن الدكتور قسطنطين زريق فى هذا البحث القيم يكتفى فيا أرى بطرح القضية فى مستويها النظرى والتطبيق . ولكنه لايتجاوز عملية الطرح هذه إلى ما هو أكثر شمولا ، إلى الصياغة الفكرية لمعركة الإنسان مع التاريخ بشكل عام ، ومعركة الإنسان العربى بشكل خاص ، من وجهة نظر فلسفية محددة . ولعل هذا السبب هو الذى حال دون أن يصل هذا البحث إلى مرحلة «فلسفة التاريخ» فالمنهج الذى آثره المؤلف يكتفى باستقصاء الخطوط العامة لمعنى الماضى ومشكلة التراث وحكم التاريخ فى حدودها الاستقرائية . أى أنه لا يقوم بتلك العملية المعقدة الذى تتطلب منـــه الكشف عن مسار الحركة التاريخية بالنسبة لمعركة الإنسان فى كل مكان ، وبالنسبة للمواطن العربى فى الوقت الراهن . إن إكتشاف مجاهل هذا المسار كان بإمكانه أن يقودنا إلى تبين طبيعة المرحلة التاريخية التى نجتازها ، فلا نكتفى بقولنا أنها مرحلة انبعاث ، فكم من مراحل انبعاث مرت بالوطن العربى ، ولكننا نتجاوز هذه الفكرة العامة إلى ما هو أكثر تحديداً فنقول أنها مرحلة الإنبعاث التى بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر . وقد كانت هذه البداية اصطداما مباشراً بالقهر الأجنبى الذى حملت ألويته الحضارة الغربية فى مرحلة الامبريالية . أى أن نهضتنا لم تكن فى لونهـا الغالب نتيجة تراكمات ذاتية من التقدم الداخلى ، وإنما أقبلت خلال صراع معقد مع الحضارة الأوروبية . فقد عرفنا الاحتـلال الاستعمارى والعلم الحديث جنباً إلى جنب . وقد تولد عن ذلك عشرات التناقضات ، بل مئاتها فى تكويننا التاريخى على صعيد المجتمع ، وفى تكويننا الإنسانى عـلى مستوى الفرد . وبعد أكثر من نصف قرن من لقائنا بالحضارة الغربية تشب هذه الثورة العربية المعاصرة وهى تعى أن أخذها بأسباب العلم الحديث لم يكن يوماً ما متطوراً عن تاريخها الخاص بصورة عفوية ، وإنما ثمة فرق جوهرى بين حداثة الحضارة الغربية وحداثة الثورة العربية فى المستوى الحضارى . فالحضارة الغربية فى أوج اكتمالها كانت

تغيراً كيفيا جاء نتيجة تراكمات كمية عديدة منذ بداية الاكتشافات العلميـة الجبارة مروراً بعصر التنوير فى القرن الثامن عشر . ومعنى هـذا أن العرب يثورون اليوم امتداداً لثورة بدأت منـذ عشرات السنين ، وبلغت مداها فى العشر سنوات الأخـيرة فحسب . وبمعنى آخر لم تعد ثورتنا مجرد « شعور » بفداحة أعباء القرون الوسطى على كاهلنا ، وروعة انتصارات القرن العشرين . هذا كلام عام من جهة ، ومثالى إلى أبعد حدود المثالية من جهـة أخرى . فالقرون الوسطى — عقليا — بدأت تتلقى الضربات منذ أواخر القرن الخامس عشر ، والقرون الوسطى — عمليا — بدأت تنهار مع انهيار الأنظمة الرجعية وظهور الطبقات الاجتماعية الثورية والصدام الحـاد الذى لم ينقطع يوماً مع الاستعمار الغربى . إن « الشعور » بالتمزق والانقسام لا سبيل إلى تجـاهله فهو أحد العوامل « المهيئة » للثورة ، ولكنه ليس بحال السبب الرئيسى لهبوبها . فعندما نقول « الثورة » إنما نقصد « المجتمع » بطبقاته المتعارضة أو المتحالفة على حـد سواء . وبالتالى يصبح البناء الاقتصادى والتكوين الاجتماعى والتركيب السياسى والحصيلة الفكرية والأدبية والفنية ، هى « مجال البحث » عن الثورة . ومن هنا لن يغفل الباحث « الشعور الثورى » ، ولكنه حينذاك سيضعه فى مكانه الطبيعى كأحد العوامل المساعدة فى هبوب الثورة .

وبمثل هـذا المفهوم « المثالى » للتاريخ ، يتصور الكاتب تياراً علمياً موضوعيا يقف من الماضى القومى موقف الاختبار والنقد والتجريب . دون أن يشير بحرف إلى مايتصف به التيار الثالث ـ الماركسية ـ من علمية وموضوعية ، وما يشتمل عليه التيار الثانى ـ القومى ـ من جوانب إيجابية . فالمنهج العلمى الموضوعى ليس هو المنهج التجريبى ، وإنما تكتسب فلسفة التاريخ علميتها وموضوعيتها من مدى قدرتها على العمق والشمول ، لا بخلوها من أية أفكار مسبقة . فلعل « النظرية » وهى التعبير الذى تحاشاه المؤلف واستبدل به كلمة

كلة فكرة مسبقة ، تكون مجموعة من الفروض المستقاة أصلا من تجارب العلم ، ولكنها فى حالة « تعميم » تصلح بها أن تكون ضوءاً مشعاً يتسلح به الباحث فى مجـاهل الماضى وظلام التاريخ . وربما كان غياب « النظرية » عن التيار السلفى والتيار القومى من العوامل التى تخلفت بهما عن رؤية الحركة التاريخية فى مسارها الصحيح . ويشترك التياران مع الاتجاه الرابع والأخير فى أرضية واحدة هى غياب المنهج المحدد ، فالتجريب وحده حيث يعتمد عـلى الإستقراء فحسب لا يؤدى إلا إلى صورة وصفية مسطحة بعيدة عن حركة القياس المنطقى و لإستدلال ، الحركة الواقعة بين المقدمات والنتائج وتؤدى بدورها إلى صورة مركبة عميقة متعددة الأبعاد .

على ذلك يصبح التيار « العلمى الموضوعى » تسمية غير صحيحة فلسفيا . وهـذا يؤدى إلى إنعدام صحة النتائج التى توصل إليها المؤلف : فى تصنيفه « الموقف من الماضى » إلى هذه التيارات الأربعة اولا ، وفى المحاولة التوفيقية التى تقيم الموضوعية على اساس وقوف الباحث « خارج » البحث ، خاصة إذا كان بحثا تاريخيا ، ثانياً . فالباحث التـاريخى ليس قاضيا « لن يصيبه أذى كأنبوبة الاختبار » ، بل هو ممثل للادعاء ومتهم وشاهد وقاض ، فى وقت واحد . إنه يجلس على مقعد الاتهام من إحدى شرفات المجتمع ، كما يقف فى قفص الاتهام من إحدى شرفات الحضارة ، وهو شاهد على كل من المجتمع والتاريخ والحضارة والإنسان ، وقاض بحكم التطور الذى لايخيب . إنه لايوفق بين أطراف قضية خاسرة ، ولا يتعالى كـآلهة الأوليمب على ما يحدث فى أرض البشر . وإنما يـكتسب علميته وموضوعيته باشتراكه الفعلى — فى حدود مجاله الخاص — ضمن الحركة التاريخية . وهنا يستبين موقفه إن كان علميا موضوعيا ، أم لا ، بمجرد معرفتنا بالمكان الذى اختـاره بمنتهى الوعى والمسئولية . فليس من مهمة المؤرخ العربى الرئيسية أن يبحث عن شعوب الشرق

الأدنى التى سكنت المنطقة قبل الجاهلية العربية ، بقدر ما تصبح هذه المهمة هى الوعى بالتطور التاريخى لتلك المجتمعات التى نشأت ونمت ونضجت وفسدت ونهضت فى هذه المنطقة من العالم . ولاتصبح « قابليات » الإنسان التى تحتاج إلى تنمية وصقل وجهاد متصل هى « العقل والروح » فحسب ، وإنما الوعى الكامل بالبناء التاريخى للمجتمع بطبقاته وصراعاتها هو النتاج العفوى للتفاعل الخصب الخلاق بين مختلف القوى المادية والمعنوية البانية للحركة الاجتماعية . ومن ثمة لا يصبح « صدق عزمنا » هو وسيلة المواصلات « العلمية الموضوعية» إلى التقدم الإنسانى فى معركة التاريخ ، بل تصبح تلك العلاقة الدينامية بين الإنسان والتاريخ هى جوهر التقدم ومعياره الوحيد .

* * *

أين يقف المفكر من حركة التاريخ ؟ وبلغة الدكتور زريق : أين نقف من معركة الحضارة ؟ .. هذا هو السؤال الذى يجيب عنه نفس الكاتب فى مؤلفه الجديد « فى معركة الحضارة »[1] وهو يبدأ بأنه ليس هناك من عامل وحيد يصنع الحضارة ، وأن المعنى الإنسانى للقيم الحضارية لا يقتصر على أن يكون الإنسان فقط مركز الحضارة ، وإنما يتجاوز هذه الخطوة البديهية إلى ما يمكن تسميته بالشمول الإنسانى ، أى أن القيم الحضارية لا تنحصر فى الأقوام الذين نشأت فيهم بل تتعداهم إلى سواهم . والحضارة — من بعد — هى إنجازات ومكاسب تعتمد من زاوية رئيسية على عزم الإنسان على الإنجاز وقدرته على الإبداع فى كافة مجالات الفكر والواقع . العزم والقدرة يولدان الدينامية الدافعة للتقدم الحضارى ، وأساسها فى نظر المؤلف الوعى العقلى والنفسى الذى يؤدى إلى السخط على ماهو كائن ، والتطلع إلى مايجب أن يكون . والقدرات الحضارية هى مظاهر للحرية والتحرر « فالقدرة على الطبيعة هى دليل على الانعتاق من

(١) يعتمد المقال على الطبعة الأولى من هذا الكتاب ؛ الصادر عن دار العلم للملايين — ١٩٦٤ بيروت .

قيودها وحدودها ومن سيطرتها ونفوذها . والقدرة العقلية هى وليدة التحرر من قيود الوهم والتخيل والجهل. والقدرة الذاتية تنبىء بالتحرر من الأهواء والشهوات التى تحصر الإنسان فى دائرة أنانية وتطفىء جذوة غيريته . وهذه وسواها من القدرات تتعاون فى تأهيل الفرد أو المجتمع للحريات السياسية والاقتصادية وفى تمكينه من الكفاح فى سبيلها وإحراز مايحرزه منها »(ص ٣٤١) . أما المحرك الأساسى لدينامية الحضارة فهو القوى الذاتية فى الإنسان ، ولهذه القوى مصدران هما : العقل والضمير . والفرد — إذن — هو مبعث العقل والإبداع ، وهذا لا ينفى أهمية التحديات التى تواجهه من ثلاث جبهات فى وقت واحد : الطبيعة والمجتمع والذات . ولعل أهم ما تتميز به الحضارة الغربية الحديثة منذ نشأتها « هو انطلاقها إلى خارج الذات الفردية » (ص ٣٤٩) . ويؤكد الكاتب على وحدة المجرى الحضارى فى الغرب مهما انقسمت دوله وشعوبه بين المعسكر الشيوعى والمعسكر الرأسمالى . ويعلل الدكتور زريق تسميته للحضارة الغربية بالحضارة الحديثة بتوسع هذه الحضارة وتعدد مظاهرها وانطلاقها فى العصر الحديث (٣٥٥) .

ويتحدد جوهر هذه الحضارة الحديثة فى ثلاث سمات هى الإيمان بالعالم الطبيعى وحده ، والإيمان بالإنسان كأهم كائن فى هذا العالم الطبيعى ، والإيمان بالعقل وبأنه ميزة الإنسان ومصدر تفوقه وتفرده . هذه السمات ينبغى أن تكون فى رأى الكاتب الموجه الوحيد لموقفنا من حضارة الغرب « عندما نحاول تعيين الموقف الذى يجب أن نتخذه من هذه الحضارة ، فلا يصح أن نبنى هذا الموقف على أساس الوجوه السياسية أو المظاهر الاقتصادية أو الاجتماعية التى تبدو لنا منها، بل ينبغى أن يكون أساس حكمنا المصدر الباطنى الذى تنبعث منه هذه الوجوه والمظاهر » (ص ٣٥٦) . ومن هنا لا يتردد الدكتور زريق فى الوقوف إلى جانب هذه الحضارة على ضوء سماتها الأساسية تلك التى أسبغت عليها ديناميتها وقدرتها

ويسرت لها أن تكتسب ما اكتسبته من معرفة إيجابية متزايدة ومن قدرة متصاعدة على الطبيعة ومن استثمار متوفر لخيراتها . على أن الكاتب لا يغفل الوجه الآخر لهذه الحضارة وما يمتلىء به من «متناقضات وتوترات وارتباكات واضطرابات» (ص ٣٥٧) . ومن أولى هذه المتناقضات ، المفارقة فى التطور العلمى والتقنى بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة ، والمفارقة بين التطور الثقافى وتطور الأفكار والنظم ، والمفارقة بين التطور الثقافى والتطور الخلقى .

ويختم المؤلف كتابه بمجموعه من الاقتراحات التى يتصور فى تنفيذها ضماناً يحول دون انفجار تلك المتناقضات التى أشار إليها ، فيطالب بالعمل للحفاظ على السلام العالمى بتدمير الأساحة النووية والتحول عن شهوات الطمع والاستئثار . ويضيف عاملا آخر هو تنمية الوعى الإنسانى والتنظيم العالمى ، وتضييق الفوارق بين الفئات والشعوب . كذلك لابد من تبدل جذرى فى المواقف العقلية والضميرية من شأنها إحياء الكيان الإنسانى وسيادة القيم الحق فى السلوك الفردى والجماعى والدولى . ولايتأتى ذلك إلا بالتفتح لكل نور ولكل خير مهما يكن مصدره (٣٨٧) .

ولا يفوت الباحث فى الخاتمة أن يخصص جانباً منها لموقف المنطقة العربية من المعركة الدائرة بين الانسان والحضارة . فيدلل على أن مشكلتنا الأولى هى مشكلة التخلف ، وأن هذا التخلف يتمثل أولا فى ضعف سيطرتنا على مواردنا الطبيعية وهزال نظمنا الاقتصادية والاجتماعية ، وأننا لا نزال نخضع لمختلف صنوف التحكم الخارجى والاستغلال الداخلى. ثم يقول أن الهبةالثورية المعاصرة فى المنطقةلن تؤتى ثمارها إلا إذا عملنا من أجل تحقيقجميع الإمكانيات التى تتحمل مسئولية هذا التحرر وتستدعيها حياة هـذا العصر . ويكرر أن منشأ تخلفنا هو ركودنا العقلى وفقداننا الفضائل الفردية والاجتماعية التى تكونت

فى تراثنا الخاص ، وعزوفنا عن نشدان الفضائل فى مصادرها الأخرى . وينتهى إلى نتيجة لا تقبل عنده الجدل فيقول « ولا جدال فى أن هذه العلة الأساسية — علة التخلف — هى مبعث العلل الأخرى التى انتابتنا ومصدر المصائب التى حلت بنا . فلولاها لما خضعنا أصلا للاستعمار ولما تفشى فينا الفقر والجهل ولما نكبنا فى فلسطين وفى غيرها من الميادين » (ص ٣٩٠) وهكذا تقاس قيمة الأفراد والشعوب عند المؤلف بنوع مطالبهم : بما يحنون إليه ويتوقون إلى تحقيقه . فلاسيادة إلا للشعوب التى تثبت قدرتها الحضارية وتفوقها العقلى وفضائلها الخلقية . ولاسبيل أمام الإنسان العربى إلى شىء من هذا كله إلا إذا اعتمد على الإيمان بالعقل وتصوف فى البحث عن الحقيقة (٣٩٣) ولابد إذن من عقلية ثورية تقودنا إلى هذا النضال الحضارى العنيف . وشروط هذه العقلية هى أن تتجرد ثوريتها من أن تكون أداة مصلحة أو وسيلة لحكم أو سبيلا لسيادة « إذ أنها تؤدى عند ذلك إلى استبدال سيطرة بسيطرة وتحكم بتحكم وتغدو صراعاً فاضحاً من أجل التسلط والقهر ، فتفرق القوى بدلا من تجمعها ، وتثير الأحقاد بدلا من أن تزيلها » (ص ٤٠٨) . ومن شروطها أيضاً أن تحسن الموازنة بين القدرات والأمانى فلا تثير الأمانى إلى حيث تعجز القدرات عن تحقيقها « وأن تدرك أن ثمة حدوداً لاختصار المراحل والقفز والتخطى ، وأن جدوى أية وسيلة من الوسائل تتوقف فى نهاية الأمر على جدارة الذين يدعون إليها أو يستخدمونها وعلى مدى تهيؤ الناس لها » (نفس الصفحة) وشرط آخر « هو أن تفسح مجال النقد والمحاسبة بصيانة حرية الفكر والعقيدة وأن توقن أن الحرية لا تتجزأ وأنه لايمكن إقامة بعض أركانها على أشلاء البعض الآخر » (نفس الصفحة) . وتقود هذه المجموعة من الشروط واضعها إلى القول بأن العقلية الثورية الصحيحة هى التى تنبع من ثورية عقلية تبغى الحقيقة أولا ، وتؤثر العمل الجاد الصامت ثانياً ، وتلك هى « العقلانية »التى يجب أن يتوسل

بها الإنسان العربى الحديث فى معركته الطاحنة بين تاريخه الخاص والحضارة العالمية .

وما أروع هذه النتيجة التى وصل إليها الدكتور قسطنطين زريق فى خاتمة كتابه إذا تخلت عن كونها شعاراً فكريا جميلاً ، وتجسدت فى مضمون منهجى يسدد خطانا إلى ثورة حضارية عظيمة . ولكن ما أكثر الاتجاهات التى تنادى بـ « العقل » و « الهدوء » و « الحقيقة » وهى مفرغة من أى محتوى ثورى قادر على تحقيق العقلانية ، قادر على البحث عن الحقيقة . ولا شك أننا نحمد للمؤلف مجهوده الاكاديمى الممتاز فى عرض أطراف القضية المثارة ، كما نحمد له أن منهجه الفكرى قد اتضح فى هذا الكتاب بصورة تمنحنا الحق فى مناقشته من جديد . فما أراده الدكتور مجموعة من البديهيات أو المسلمات، قد نختلف معه بشأنها أعمق الاختلاف ، كما قد نختلف معه به بنائه المنهجى جملة وتفصيلاً ، وبالتالى لا سبيل أمامنا فى النهاية إلا أن نرفض الأغلبية الساحقة من النتائج التى توصل إليها .

من البديهيات التى يقررها المؤلف أن العوامل الصانعة للحضارات شديدة التنوع والاختلاف ، وما من عامل وحيد يصنع الحضارة ، فلربما يتبوأ أحد العوامل ذروة الإبداع الحضارى فى مرحلة ، ثم ينزل عن العرش فى مرحلة أخرى ، أو أنه يعلو مكانه فى إحدى البيئات ، ثم يسقط عن هذا المكان فى بيئة أخرى ، وهكذا . ولا ريب أنه من قبيل الابتذال الذى تنهجه الفلسفة المادية الميكانيكية حين تؤكد وحدة العامل أو العنصر الخالق للظاهرة الاجتماعية أو الحضارية. فقد أصبح شيئاً بديهياحقاً - على ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة - أن تعددت العوامل أو العناصر الخالقة لظواهر الحياة والفكر ، ولكن هذا لا ينفى أن ثمة عاملاً حاسماً هو الذى يوجه الحركة الجدلية الدينامية فى أعماق الظاهرة ، ذلك هو التكوين الاقتصادى للحركة الاجتماعية أو التاريخية أو الحضارية ، لا فى صورته البسيطة الكاريكاتورية المبتذلة ، وإنما فى تشابكه

الكثيف المعقد مع بقية التكوينات الفكرية والنفسية والاجتماعية والسياسية ، وما إليها . ومن هنا لا يصبح الوعى العقلى والنفسى أو العقل والضمير هما المصدران الأساسيان للتقدم الحضارى ، وإنما يصبح التفاعل الحى العميق بين القاعدة المادية الفسيحة من التكوينات الاقتصادية والاجتماعية ، وبين القمة الفكرية المبلورة فى القيم الأخلاقية والقوانين والآداب والفنون ، يصبح هذا التفاعل الخلاق بين القاعدة والقمة هو محور الانطلاق أو التخلف الحضارى . وبالتالى فالحرية والثورة ليستا قيمة فكرية فحسب ، بل هما عمليتان اجتماعيتان يشترك فيهما الإنسان بفاعلياته المادية والعقلية على السواء .

ومن البديهيات التى قررها المؤلف أيضاً تصنيفه للحضارة الغربية الحديثة فى خانة الإيمان بالعلم والإنسان والعقل . ولقد وصلت به هذه البديهية إلى نتائج أبعد ما تكون عن الصواب . فالعلم والإنسان والعقل من شعارات الثورة العلمية التى توالت حلقاتها على أوروبا منذ عصر النهضة مروراً بعصر التنوير إلى عصرنا الحديث . ولكن هذه الثورة الحضارية الأوروبية التى آمنت بالإنسان والعلم والعقل فى إحدى مراحل تطورها ، لم تلبث أن انتكست فى النصف القرن الأخير بل من أواخر القرن الماضى ، نكسة خطيرة تعادى الإنسان والعقل والعلم جميعاً . فلقد وصل « النظام » الرأسمالى إلى أعلى مراحل تطوره « الاستعمار » الذى كان من شأنه أن يقسم العالم إلى مجموعة من مناطق النفوذ والقهر والتخلف ، كما كان من شأنه أن يشعل نيران حربين عالميتين أشاعتا من الدمار والخراب ما تجزع من ذكره أخيلة البشر ، كما كان من شأنه أن تواصل الدول المتقدمة جهودها « العلمية » فى صناعة السعير الذرى . لهذه الأسباب المتعددة ذات الأصل الواحد — النظام الاستعمارى — لم يجنح إنسان القرن العشرين إلى تدعيم إيمانه بالعلم والإنسانية والعقل ، بل تفسخت روحه وتمزقت نفسه وانشق وجدانه وسقطت قيمه وفقد عقله ، واتجهت آدابه وفنونه وفلسفته تجسد مأساته الضارية فى صورة المخلوق

الغريب التعس ، الوحيد فى هـذا الـكون اللا معقول ، الـكائن الذى ولدته أمه على حافة القبر ، يضحك حتى لا يبكى ، يرى العبث فى جزئيات حياته وكلياتها ، يشاهد التقدم العلمى المذهل والسفر عبر أجواز الفضاء فيسخر من العلم والعقل والإنسان جميعاً : العصر « اللاعقلى » والإنسان « اللا عقلى » هما محور الحضارة الغربية الحديثة ، وإذا شئنا أن نستلهم المصادر الباطنة لهـذه الحضارة فى تقدمنا الحضارى ، فلن نجد سوى عنصرين متناقضين هما : الاستعمار والإشتراكية . هذان هما وجها الحضارة « العالمية » الحديثة . فليس الجانب الإيجابى فى هذه الحضارة هو التقدم العلمى والثقافى والرخاء ، والجانب السلبى هو انفلات المعايير الخلقية وسقوط الضمائر ... كلا ، إن الوجه العظيم لهذه الحضارة هو الاشتراكية التى يجب أن نستلهمها بالفعل فى بنائنا الثورى للمجتمع . وأما الوجه البشع لهذه الحضارة فهو الإستعمار الذى نصارعه منذ غزا أرضنا وما تزال انتصاراتنا عليه تتوالى ، تحقق لنا فى كل خطوة تحررية استقلالا سياسيا واقتصاداً وطنيا وتقدماً حضارياً وهكذا تصبح المفارقة بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة احـدى النتائج المباشرة للاستعمار الغربى ، وهـكذا أيضاً يصبح تخلفنا الحضارى ضمن هذه النتائج ، وليس سبباً لها كما تصور الدكتور زريق . ومن ثم تصبح شعارات السلام العالمى والوعى الإنسانى والإحياء الخـلقى مجموعـة من « المصادرات » المنطقية الخاطئة التى قلبت الوضع رأساً على عقب . فلا شك أننا من خلال نضالنا الثورى ضـد الاستعمار الاجنبى ، واستلهامنا الاشتراكية فى مستوى الفـكر والتجربة ، سوف يقودنا بالضرورة من وهاد التخلف إلى مراقى التقدم .

لقد أحس الدكتور زريق بأزمته المنهجية حين توجس خيفة أن يقال « أن هذا كلام مثالى متجرد من الواقع غير مقدر إياه حق التقدير » (٣٩٥) . والحق أن الرؤية المثالية الأخلاقية تشكل العمود الفقرى لمنهج المؤلف فى خطواته النظرية ، وتفصيلاته التطبيقيه على السواء . فالتجـرد الذى يتصور أن تـكون العقلية

الثوريةمتحليةبه ، يفرغهذه العقليةمن ثوريتها تماماً ويجمدها.إذ أنها بهذا التجرد الخيالى، تصبح ثورة من ، وضد من ؟ وعند ماتحتل هـذه العقلية الثورية سلطة الحـكم ، هل يصبح هـذا مجـرد « استبدال سيطرة بسيطرة » أم نبحث عن طبيعة هذه السيطرة ومكوناتها ومقوماتها وأهـدافها ، وحينذاك تصبح عقليتنا موضوعية ثورية فى نفس الوقت؟

إن هذه الملاحظات جميعها لا تقلل بحال من أهمية العمل الجاد الذى قام به مفـكر عربى على قدر عال من الثقافة وسعة الأفق . بالإضافة إلى أن الاتجـاه الليبرالى الذى يمثله الدكتور قسطنطين زريق فى أمس الحـــاجة إلى المناقشة الموضوعية من جانب الاتجاهات الأخرى التى لا أشك لحظةفى أنها تفيد الـكثير بالاحتكاك الفـكرى الخلاق ، والصراع الحر المثمر .

ثورة مندور في نقدنا الحديث

بالرغم من ميراثنا الضخم فى الشعر والنقد العربى القديم ، فإننا لم نرث صياغة عامة شاملة لنظرية الأدب ، من حيث مذاهبه وفنونه ومؤثراته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة ببقية الفنون على وجه خاص ، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام. وربما كان خلو تراثنا من « النظرية الأدبية » من الأسباب الرئيسية التى تتخلف بآدابنا الحديثة إلى حد كبير ، عن مواكبة ركب الحضارة الإنسانية فى ذروة تعبيرها عن روح العصر . فقد اكتفينا منذ العصور الأولى للأدب العربى ، بالتخصص فى تحليل جزئيات هذا الأدب إلى أبواب كبرى كاللفظ والمعنى ، أو إلى أقسام مفصلة كتعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى . يضاف إلى ذلك حصر الأدب فى الشعر المنظوم بأغراضه المختلفة ، والنثر الفنى كالخطب المسجوعة والمقامات . وكان من النتائج الأساسية لهذا التصور العربى القديم للأدب ، أن تحولت نصوصه إلى خامات صالحة لدراسة اللغة فى علومها المختلفة ، كما تحولت هذه النصوص إلى استشهادات لعلم الكلام بفروعه المتعددة . وهكذا حصلنا على ثروة لانجد لها نظيراً فى أى مكان آخر على ظهر هذا الكوكب ، من علوم النحو والصرف والبيان والبديع والجناس والطباق ، وغيرها من التفاصيل الدقيقة التى تكشف لنا بلا ريب عن أسرار اللغة العربية ، ولكنها لاتكشف لنا بأية حال عن الأصول العامة لنظرية الأدب . وقد كان لهذا النقص الخطير فى تراثنا الأدبى ، أثره الفعال فى مسار حياتنا الأدبية ، سواء فى عصور الانحطاط أو فى عصر النهضة الحديثة . ذلك أن تمثل نظرية ما فى الأدب من شأنه أن

يخفف من وطأة الانحطاط الحضارى لإحدى الأمم ، بما تحمله هذه النظرية من اتجاهات وتيارات جديرة بأن توقظ الحس الإنسانى العام ، على أوتار الحركة الوجدانية المرافقة لتلك الاتجاهات والمذاهب . أما فى عصور النهضة فإن رسوخ النظرية العامة فى الأدب من شأنه أن يوفر لقادة البعث والتجديد اضطرارهم إلى مناقشة الكثير من القضايا الثانوية كمشكلة التراث ، التى احتلت فى نهضتنا مكانا رئيسيا لخلو تاريخنا الأدبى من تصور شامل لنظرية الأدب . فهذا التصور كان جديراً بأن يمحو من صفحات تاريخنا النقدى والأدبى الحديث ، كافة مخلفات العقد ومركبات النقص إزاء تيارات الفكر الأدبى الوافدة علينا من الخارج . ذلك أن تأثرنا بتلك التيارات كان يرتقى إلى مستوى التفاعل المشترك دون التعريب والتمصير والإقتباس ، وما إلى ذلك من تسميات تفيد غلبة التيارات الأجنبية على تجاربنا المحلية الاصيلة . بل إن هذه التجارب — على ضوء نظرية أدبية موروثة — كانت تملك إمكانيات الإضافة إلى الآداب الأخرى .

غير أن ظروفاً عديدة أحاطت بتراثنا العربى القديم من ناحية ، وبتطورنا الحضارى العام من ناحية أخرى ، قد حالت بيننا وبين الفوز بمفهوم شامل للأدب ، يرتفع إلى مستوى النظرية العامة . على أن هذه الظروف مهما تعددت وتباينت ، فليس من بينها ما يقول به بعض العنصريين من المفكرين الأوربيين حين يعودون بهذه الظاهرة إلى ما دعوه بطبيعة العقلية العربية التى تفتقر إلى الخيال التركيبى ، وهو العنصر الخالق للأبنية الفكرية . ولعله نفس التعليل الذى يفسر به أولئك العنصريون أنفسهم ظاهرة أخرى فى التراث العربى ، هى خلوه من الفن الدرامى ، أو الشعر الدرامى على أقل تقدير .

وبالنسبة لنظرية الأدب أعتقد أن خلو تراثنا العربى منها يعود إلى جذر

ضخم هو خلو هذا التراث من أية فلسفات غير الفلسفة الإسلامية . وربما كان الغزالى هو العقلية الفلسفية الأولى فى التراث العربى من زاوية الأصالة . فنحن إذا استثنينا الجوهر الإسلامى لمجهودات الفلاسفة العرب — سواء بالخلق والابتكار أو بالتعليقات الهامشية بالرفض والقبول — فإننا لن نجد سوى تأثرات سريعة بالفلسفة اليونانية حين ترجمت إلى العربية . وهى تأثرات كامنة فيما نقل عن منطق أرسطو وكتاب « الخطابة » .. وحتى هذه التأثرات ظلت فى دائرة ضيقة هى الحاجات الفقهية بين علماء الإسلام . ولما كانت الفلسفة الإسلامية ، وما اتصل بها من مؤثرات يونانية ، تخلو تماماً من مناقشة الفن وفلسفته ، فإننا ندرك المبرر الحقيقى لغياب نظرية الأدب من ميراثنا العربى ، وهو افتقاد فلسفة حاضنة للفن . ولابد لنا عندئذ من أن نضيف أن نظرية الأدب كما عرفها اليونان عند أرسطو ، لم يلتفت إليها العرب إلتفاتهم إلى بقية نظرياته فى المنطق والخطابة حتى أن الكتاب الذى بلور هذه النظرية الأدبية وهو «فن الشعر » لم ينقل إلى العربية فى وقت مبكر ، وحين تمت ترجمته دلت على أن المترجمين أنفسهم لم يفهموا الكثير مما جاء فيه ، فترجموا التراجيديا بأنها فن الهجاء ، والكوميديا بأنها فن المديح ، وهكذا سيطرت على كتاب الشعر — الذى يصوغ أول نظرية أدبية فى تاريخ الإنسان — مفاهيم الأدب العربى البعيدة عن التصور الإغريقى الشامل للفن بما فيه المسرح الذى خلا منه التراث العربى خلواً تاماً . ومرة أخرى وقفت فلسفة الإسلام القائمة على التوحيد ضد العقلية اليونانية فى تصورها لوجود آلهة متعددة وأنصاف آلهة ، وهؤلاء وأولئك يشبهون البشر فى صراعهم وخطاياهم وهزائمهم وانتصاراتهم . مما جعل ميلاد الصورة الدرامية للفن أمراً ميسوراً .

إلا أننا بعد مضى حوالى أربعة قرون على ميلاد النهضة الأوربية التى ورثت نظرية الادب عن أرسطو ضمن ميراثها اليونانى الرومانى . . حاولنا

مع بداية القرن العشرين على أيدى رواد النهضة الأدبية الحديثة من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى وشكرى وهيكل والمازنى ، أن نستوعب القوانين الأساسية لنظرية الأدب . ولا ينبغى أن نغفل أن هذا الإستيعاب لم يكن نظرياً محضاً ، بل نرى الدكتور طه حسين يقوم بترجمة روائع التراجيديا اليونانية ، ويستعرض مذاهب النقد الفرنسى . ونرى العقاد والمازنى يشنان حملة بالغة الضراوة على المدرسة الكلاسيكية الممثلة آنذاك فى شعر أحمد شوقى . ويكتب الدكتور هيكل قصته الرومانسية الرائدة « زينب » . ويسهب عبد الرحمن شكرى فى عرض الاتجاهات الإنجليزية فى تقييم الشعر . وهكذا اشتعلت نيران ثورة غير مخططة ، ولكنها تستهدف اختزال القرون إلى سنوات . ولم تثمر هذه الثورة نظرية متكاملة فى الأدب ، ولكنها أثمرت بغير شك العناصر الأولية التى لا يتكون بدونها مفهوم فكرى شامل للأدب . وقد جاء افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ميلاداً حقيقياً لبداية التفكير النظرى فى الأدب . ولعل كتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » — ١٩٢٦ — هو باكورة الإنتاج التطبيقى لهذا التفكير . غير أن الجيل التالى لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة الأولى والدعامة الأساسية لقيام « نظرية الأدب » فى اللغة العربية ، ليست نظرية عربية ، وليست نظرية مستوردة ، ولكنها شىء جديد تحمل عبء صياغته العلمية أبناء الجيل الجامعى الجديد ، وفى مقدمتهم الدكتور محمد مندور .

(١)

تتعدد صور « نظرية الأدب » فى التراث الغربى ، القديم والحديث . فقد صاغها أرسطو على نحو ما فى كتابه عن فن الشعر ، وفى الأدب الحديث نجد من يصوغها فى صورة تاريخية على نحو ما فعل رينيه ويلك فى موسوعته المعروفة بتاريخ النقد الحديث ، أو فى صورة قضايا فكرية محددة على نحو ما فعل أيضاً رينيه ويليك بالإشتراك مع أوستن وارين فى كتابهما « نظرية الأدب » ، أو كما نرى فى كتاب ريتشاردز عن أصول النقد الأدبى ، أو كتاب اكرومبى عن قواعد النقد الأدبى ، وهكذا . أى أنهم فى أوروبا ، إما أن يستخلصوا المبادىء العامة لنظرية الأدب باستقرائها الموضعى من تاريخ الأدب ، وإما أنهم يقومون بتصنيف هذه المبادىء فى إطار مجموعة من القضايا الفكرية التى تثيرها الأعمال الأدبية أو التيارات الأدبية .

ولم يكن الطريق ممهداً أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية الأدب فى إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة. فقد ظلت مناقشة قضايا الفكر فى أدبنا الحديث أو القديم مجرد مناقشات جزئية لافتقاد القضية المطروحة للبحث إلى المعيار العلمى الدقيق للمناقشة . كما أن تاريخنا الأدبى المدون لم يرتفع إلى مستوى الوثائق الأمينة المدروسة بين المحاولات القديمة البدائية والمحاولات الأجنبية الحديثة على أيدى المستشرقين . لهذا كانت التراكمات الجزئية والتاريخ الممزق أمام مندور بمثابة الأسوار العالية التى يتعين عليه أن يجتازها قبل أن يصل إلى خطوط عريضة فى نظرية الأدب . وبينما اتجه أحد زملائه كالدكتور لويس عوض إلى استقصاء ملامح هذه النظرية على ضوء الفكرة الإشتراكية أساساً ، وعلى ضوء الآداب الإنجليزية من زاوية رئيسية ، نرى الدكتور مندور يتلمس بدايات الطريق الأكثر صعوبة . الطريق الذى يحاول — جاهداً — اكتشاف مسارنا الأدبى الخاص ، مستخلصاً

النظرية العامة فى الأدب من الملامح القومية لأدبنا وحضارتنا فى اتصالهما الوثيق بآداب العالم وحضارته . لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه» تحت سيطرة هذا المركب من تصوره للمبادىء والقواعد والأصول التى استقرت فى تاريخ النقد العالمى بين أحضان فلسفة الفن أو علم الجمال الذى اقترن بمعظم الفلسفات الأوربية ، وبين أحضان روائع الفن الشامخة عبر العصور . والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلى لمراحل تطور الأدب العربى .

فقد لاحظ مندور فى كتابه « الأدب ومذاهبه » أن الشعر العربى ، رغم طغيان التقليد عليه ، قد تطور — على الأقل فى خصائص صياغته — تطوراً كبيراً « حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظى الذى أحاله عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقة » (ص ٣٣ من ط ٣) . ولاحظ أيضاً أن التطورات التى طرأت على مجرى الشعر العربى لم تكوّن ما يمكن تسميته بالاتجاهات والمذاهب . فالغزل العذرى الذى انتشر فى الحجاز فى العصر الأموى لم يصل عندهم يوماً إلى حد المذهب القائم على وعى فلسفى أو نقدى . كما باءت محاولة أبى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة العربية بالفشل ولم تكوّن مذهباً ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح كى ينال رضا ممدوحيه . وقد ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى واقتتلوا فى الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى دعوها حينذاك بعمود الشعر . وسمى ذلك المذهب بالبديع — أى الجديد — واعتبر أبو تمام رائداً له . ولكن هذا المذهب اليتيم مات فى المهد ، إذ قيض له من يقولبه فى أطر جامدة من المحسنات اللفظية التى قضت عليه (ص ٣٦) ويوافق الدكتور مندور على أن اللغة العربية لم تعرف المذاهب الأدبية ، الحقة إلا مع ظروف الانبعاث الحديث ، عن مدارس

للأدب الغربى فى مختلف عصوره . ويدرك مندور منذ البداية أن ثمة فروقا جوهرية بين تطورنا الأدبى والحضارى العام،وتطور الغرب فى أدبه وحضارته معاً . لهذا يتحدد موقفه الخاص من نظرية الأدب على ضوء هذه الفروق أولا ، ثم على ضوء الاستقراء الذاتى لمشكلات الأدب العامة فى كل زمان ومكان . وسوف نقتصر على تبين موقفه من الثلاثة مذاهب الكبرى فى تاريخ الأدب الغربى ، وهى الكلاسيكية والرومانسية والواقعية .

يرى مندور أن الكلاسيكية هى الحركة الفنية المرافقة لمرحلة النهضة الأوربية فى القرن الخامس عشر ، وهى الحركة التى بعثت تقاليد الأدب اليونانى الرومانى القديم بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ثم أتموا صياغتها فى مبادىء نظرية على نحو ما فعل أرسطو عند الإغريق ، وهوراس عند الرومان ، فى كتاب كل منهما حول فن الشعر . ويحاول مندور أن يقيم الصلة بين الكلاسيكية وتخصص روادها فى الفن المسرحى ، بأن هذا الفن من الموضوعية بحيث يسمح للاتزان العقلى والاهتمام بالطبيعة الإنسانية فى ذاتها، أن يعبرا عن الروح الكلاسيكية أخلص تعبير . وبالرغم من أن أرسطو يعد المعلم الأول للأصول النظرية للكلاسيكية — إذ هو واضع إنجيلها فى كتاب الشعر — إلا أن هذا المذهب قد عثر مع النهضة الأوروبية على من يجمده فى قوالب حديدية ومبادىء صارمة كقانون الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ومبدأ المحاكاة . وما أن أقبل القرن الثامن عشر ، قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية — يقول مندور ص ٤٩ — حتى رأينا الفكر الأدبى يتحول عن التقسيم الجامد للمسرحية إلى مأساة وملهاة ،لأن مفكرى ذلك العصر رأوا الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة دامية ولا ملهاة صاخبة وإنما هى مزيج مركب من هذه وتلك . وإذا كان الأدب مرآة للحياة حقاً ، وجب أن ينقلها كما هى فلا يبكينا بعنف ولا يضحكنا بتشنج . وكذلك

ليس على الأدب أن يقتصر فى تحليل الطبيعة الإنسانية على عناصرها العامة المشتركة ، وإنما يجب أن يتجه إلى تصور الإنسان من حيث هو كائن فردى له خصائصه المميزة كطبيب أو محام أو تاجر أو فلاح . وقد أثمرت هذه الثورة الأولى على الكلاسيكية ما يدعى بالكوميديا الدامعة أو الدراما البرجوازية . وقد وضع ديدرو — أحد كبار مفكرى الثورة — دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الإبن الطبيعى » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته . ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله . إلا أن الثورة الجذرية العاصفة قد أطاحت بقلاع الكلاسيكية بميلاد الرومانسية . ولايميل مندور إلى اعتبار الرومانسية مذهباً أدبيا له أصوله الجمالية وسماته الإنسانية على السواء وإنما يتصورها « حالة نفسية » خلقت الإنسان الرومانسى قبل أن تلد الفنان الرومانسى. لذلك كانت ثورة على مختلف القيود ، لا على الكلاسيكية وحدها . وتعليل ذلك هو ما أحاط بالثورة الفرنسية الكبرى من أزمات تجسدت ذروتها فى المصير التعس الذى انتهى إليه نابليون بونابرت . ومن ثم اتسعت الهوة بين الواقع والخيال فارتمى البعض بين ذراعى الماضى يجتر الأحلام وارتمى البعض الآخر بين ذراعى الطبيعة فى براءتها الأولى وعذريتها بعيداً عن ضجيج الآلة وأنفاس البخار . وهكذا تميزت الرومانسية الأولى بأربعة صفات رئيسية هى « مرض العصر » و « اللون المحلى » و « الخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما مرض العصر فهو الأوصال النفسية الممزقة نتيجة الانشطار الحاد بين أحلام الإنسان الرومانسى وواقعه . وأما اللون المحلى فقد حارب به الرومانسيون الاتجاه الانسانى العام عند الكلاسيكيين ، وبدلا من أن يكون الملوك والأبطال والنبلاء هم التجسيدات الدرامية الوحيدة للفطرة الانسانية وطبيعتها ، أقبل أبناء الطبقة الوسطى لينال كل منهم على انفراد حظه من التعريف الفنى الخاص بحرفته وعلاقاته وآماله . ويميل الدكتور مندور إلى أن الرومانسية أقوى فنون الذات الإنسانية ، لهذا فقد فشلت فى تبنى الفنون

للموضوعية ، وكان الشعر الغنائي هو فنها الأول . وفى هـذه النقطة تهاجم الرومانسية فكرة المحاكاة الأرسطية — بالرغم من أن أرسطو فى كتاب الشعر لم يناقش سوى الشعر الدرامى والشعر الملحمى — وقال الرومانسيون بأن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً . وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة ، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله . وأما النغمة الخطابية فإنها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وإن تكن تلك النغمة هى التى سادت على المذهب بعد استقراره « عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل طرطشة عاطفية وتهافتاً مائعاً وأنينا كاذباً » (ص ٦٣) ويعتقد مندور أن شكسبير وإن لم يكن رومانسيا إلا أنه كان الركيزة الواقعية التى اتكأ عليها الرومانسيون فى تعقيد حجج الكلاسيكية سواء فى انهيار قانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع ، أو الاحتكام إلى برود العقل وحده فى رؤية الوجود الإنسانى ، أو الاقتصار على تحليل النفس البشرية أو الطبيعة الإنسانية فى ذاتها . إلا أن الرومانسية قد تحولت مع الأيام عن رسالتها الثورية الأولى ، وأمست — على حد تعبير مندور — هـذيانا (ص ٨٠) وتعلقاً برجوازياً بالأبراج العاجية . لهذا كانت الواقعية النقدية والطبيعية والواقعية الإشتراكية من ناحية ومذاهب الفن للفن وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسريالية ، مجموعة من ردود الأفعال المتباينة لما وصلت إليه الرومانسية من تبذل عاطفى وانحصار فردى ضيق وتحلل من القيم الجمالية .

والاتجاه الواقعى فى الأدب قد نشأ فى رأى الدكتور مندور فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين امتد التعارض التقليدى فى الفلسفة بين المادية والمثالية إلى مجال الفنون . ولعل الواقعية هى أكثر الاتجاهات الأدبية ترحيباً بالأشكال الموضوعية فى الفن كالقصة والمسرحية . وهى إذا كانت تؤمن مع

أرسطو بمبدأ المحاكاة ، فإنها تختلف من صورتها التقليدية التي تؤمن بمحاكاة الشر الكامن في نفس الإنسان ، إلى صورتها الاشتراكية التي تؤمن بمحاكاة الخير الكامن في نفس الإنسان . ولكنها في كلا الصورتين تفرض على الفنان التزاماً بالوجدان الاجتماعي للبشر .

* * *

ويبدو لنا أن الدكتور مندور قد صاغ هذا التصور التاريخي لنظرية الأدب في وقت متأخر نسبياً ، يكاد يتحدد في تلك المرحلة التي هجر فيها المنهج الذوقي التأثري في النقد والأدب ، وتلمسه لمعالم الطريف إلى ما دعاه بالنقد الأيديولوجي . فهو لا يفترض ميلاد الفكرة الأدبية في الفراغ الميتافيزيقي الذي كانت تزعمه الفلسفات المثالية عن الوحي والإلهام . وإنما هو يحدد البيئة الحضارية التي أنبتت التيار الأدبي تحديداً مادياً صارماً ، ثم نشاهد معه عملية الخلق الفني للمذهب أو الاتجاه كميلاد طبيعي لأحد عناصر الحياة . فالتيار الأرسطي هو صياغة عقلية للمجتمع اليوناني القديم . والتيار الكلاسيكي هو ثمرة النهضة الأوربية في محاكاتها للتراث الإغريقي والروماني . والتيار الرومانسي هو وليد بدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا . ويقوم منطق مندور في رصد الحركة المتبادلة التأثير والتأثر بين الأدب والحياة على ضوء الطبيعة الحية لكل منهما . فما يكاد أحدهما يستقر ويتجمد حتى يثور الآخر كرد فعل مضاد . وليست الكلاسيكية والرومانسية والواقعية في هذا المنطق ، أشكالاً لمضامين يمكن تناولها في أي زمان أومكان. بل هناك تفاعل مطرد بين الشكل والمضمون يصوغ بينهما وحدة داخلية عميقة الأثر في تشكيل المضمون ، وتضمين الشكل، بحيث يصبح كل اتجاه فني هو مجموعة من القيم الفكرية والأصول الجمالية في وقت واحد . أكثر من ذلك أن هذه الوحدة الداخلية تبلغ درجة عالية من التحدد والصرامة عند مندور ، بحيث أن كل اتجاه أو مذهب يكاد يختص بأحد الفنون دون غيره. وذلك لطواعية قيود المذهب الفكرية في معانقة أصوله الجمالية بغير تعسف أو انتقال .

وبالرغم من أن مندور قد اجتاز عديداً من التطورات فى حياته النقدية ، وانتهى به المطاف إلى مادعاه بالنقد الأيديولوجى ، إلا أنه فى جميع هـــذه التطورات كان ناقداً أرسطيا بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الـكلمة . فقد كان يفعل كما يفعل بعض كبار نقاد الغرب ممن سيطرت عليهم العقلية الأرسطية سيطرة تـكاد تـكون تامة . إذ نراهم يحاولون إخضاع مختلف الظواهر الجديدة فى الأدب لمعايير المــيزان الأرسطى قائلين أنه ميزان فوق المذاهب والعصور . يساعدهم فى ذلك أن أرسطو حين يعرض لفـكرة المحاكاة فى عملية الخلق الفنى لا يفيض فى شرحها، مما أعطى المفسرين الآتين من بعده فرصة واسعة للشرح والتأويل ، كل حسب الاتجاه الذى ينتمى إليه . فالمحاكاة عند مندور لا تحتمل وضعاً واحداً من أوضاع الواقع ، فهى قد تـكون تصوير الواقع الراهن ، أو الواقع الممكن أو الواقع الواجب أن يـكون . ولا شك أن هذه الأوجه الثلاثة تمنح معظم المذاهب والتيارات إمكانية التحدث باسم أرسطو . وعندما اختار مندور أن يكون ناقداً واقعياً إشتراكيا ، فانه لم يرفض فـكرة المحاكاة الأرسطية على أنها محاكاة للواقع المثال . ولا تنبع أرسطية مندور من موافقته على مجموعة القواعد التى قررها المعلم الأول فى قديم الازمان ، فلا شك أن التطور الحضارى للانسانية قد أتى بكل جديد وجديد فى مجال الادب ممـا يجعل مبادىء أرسطو مجرد صوت للتاريخ . وإنما تنبع أرسطية مندور من روح ذلك المعلم العظيم حيث يقيم فروضه النظرية للفن الأدبى بين أحضان فلسفة شاملة للوجود من ناحيه ، وحيث أنه يستخلص هذه الفروض من الأعمال الأدبية ذاتها . وهذا هو المنهج الذى عرفته فرنسا باسم تفسير النصوص ، وقد كان طه حسين رسوله الأول فى مصر ، بينما كان مندور هو صائغه الأول فى اللغة العربية فى صورة نظرية متكاملة . وإذا كان الناقد الأرسطى فى أوربا الحديثة أو الـكلاسيكية يعرف بأنه الناقد المتزمت الذى يتردد مراراً أمام رياح التجديد القادمة غداً ، فإن محمد

مندور قد ضرب المثل على إمكانية ظهور الناقد الأرسطى الأصيل والمجدد الذى لا يخشى قدوم هذه الرياح فى نفس الوقت . ولعل مرد ذلك هو الفرق مرة أخرى بين مسارنا الأدبى الخاص ، والمسار الأوروبى . فنحن لم نعرف النهضة إلاّ منذ أواخر القرن الماضى ، وبالتالى فإن مناخنا الفكرى والأدبى فى ظل التخلف الحضارى الذى كنا نعانيه ، هو الذى دفعنا إلى كافة النوافذ ، نفتحها بوعى تارة وبغير وعى تارة أخرى . وحينذاك كنا نستنشق كل مرة هواء جديداً حرص مندور فيما أقدم عليه بشخصه ألا يقتلعنا من أرضنا .

وقد كان كتاب « الأدب ومذاهبه » بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الادب كما تبناها مندور بعد طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب « فى الميزان الجديد » و « النقد المنهجى عند العرب » و « نماذج بشرية » إلى أن أدار منهجه التطبيقى على مسرحيات شوقى وعزيز أباظه والشعر المصرى بعد شوقى وغيرها من أعماله التى توالت منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع أقطاب الأدب فى مصر . والصورة التاريخية لنظرية الادب التى صاغها فى « الادب ومذاهبه » هى الصورة المكتملة الوحيدة فى نقدنا الحديث إلى الآن . وبالرغم من أنها تعتمد أساساً على الخط الطولى الذى من شأنه أن يرصد « تطور» الاتجاهات الأدبية ، إلاّ أنها كانت العون الأكبر لأدبائنا فى تصور حركة التاريخ الأدبى فى خطها التقدمى . بالإضافة إلى أن هذا الخط الطولى يعد العمود الفقرى الذى تتفرع عنه كافة التفاصيل العرضية فى دقائقها الصغيرة . أى أنها بمثابة الهيكل العظمى الذى لا يغنى عنه اللحم والدم .

(٢)

وقد جاء كتاب مندور « الأدب وفنونه » تكملة موضوعية للكتاب السابق . فهو ينطلق من الباب الكبير الذى فتحه على مصراعيه المدعوين بالشعر والنثر ، إلى مناقشة الجزئيات الصغيرة المترامية على جانبى التطور العام للآداب والفنون . ويمهد لخطوط العرض الجديدة فى نظرية الأدب ، بمناقشة مسألة الأسبقية التاريخية للشعر والنثر من جهة ، ولفنون الشعر المختلفة من جهة أخرى . ويعتمد مندور كأى أكاديمى دقيق على ما حفظته لنا الإنسانية من تراث مدون ، فيلاحظ أن الشعر أسبق من النثر فى الظهور . (والمقصود بالنثر هو النثر الأدبى لا الكلام العادى بطبيعة الحال) . ولكنه سرعان ما يهجر الأكاديمية جانباً حين يناقش أسبقية فن الملاحم على الشعر الغنائى كما تؤكد الوثائق التاريخية لكلا الفنين . يهجر الأكاديميه ليقدم فرضاً نظرياً هو أن الإنسان بلا جدال قد تغنى بهمومه الذاتية الفردية قبل أن ينشغل بهموم مجتمعه . وأداة التعبير عن همومه الأولى هى القصيدة الغنائية ، وأداة التعبير عن الهموم المستجدة مع الوجدان الإجتماعى هى الملحمة .وبالرغم من أن مراوحة مندور بين الأكاديمية والبحث الحر تعنى أن لديه قدراً من المرونة العلمية ، إلا أن الفرض النظرى الذى برر به أسبقية الشعر الغنائى تاريخيا لاتعتمد إلا على إحدى المقولات الرومانسية التى ترى فى الشعر والشعر الغنائى بالذات الفن الأول العريق منذ القدم . والحق أننا إذا استغنينا عن منهج الوثائق التاريخية التى تقول بأسبقية الملحمة ، علينا أن نخرج من مجال البحث الأدبى إلى مجال البحث الاجتماعى . وحينئذ لن نجد « الفرد » عماداً للمجتمع البدائى القديم ، وإنما سنلاحظ أن العمل الجماعى والروح الجماعية هما أقدم ما وصلنا من إشارات على « نوع » الحياة الاجتماعية الموغلة فى القدم . وعندئذ نستطيع أن نتصور إمكانية سبق الملحمة الشعرية كتعبير فنى إجتماعى ، على الشعر الغنائى كتعبير عن الوعى الذاتى للفرد

الذى لم يتوفر للانسان إلا فى مرحلة متأخرة . وقد توقفت عند تخوم هـذه التفصيلة الصغيرة طويلا ، لأنها تـكشف لنا مقدمات أو معالم الطريق إلى رؤية مندور لنظرية الأدب فى مرحلتها الثانية ، المرحلة التركيبية . وتشير هذه المقدمات إلى أن مندور ليس ناقداً موضعياً فى أغلب الأحيان كما يتراءى لنا لأول وهلة ، وإنمـا تستهويه الإفتراضات المسبقة التى يحاول جاهداً أن يستعين بمختلف الاستشهادات التاريخية وغير التاريخية للتدليل على مدى صحتها . وكثيرا ما تتناقض عنده النظرية مع التطبيق إلى درجة الإنفصال الحاد بينهما ، وحينئذ يضطر إلى الإلتصاق الحميم بالواقع وهجران التعلق بالمثال البعيد المنال .

وهكذا نحن نلتقى بهذا الناقد الأرسطى النزعة يختلف مع القاعدة الأرسطية القائلة بأن المضمون الشعرى هو أساس التفرقة الوحيد بين الشعر والنثر . فنراه يلتزم بما قال به اللاحقون لأرسطو من أن الموسيقى تعد من العناصر الأساسية فى نسيج الشعر وصياغته . ويضيف إلى الموسيقى والمضمون الشعريين مادعاه بأسلوب التعبير اللغوى (ص ٣١ من ط ١) . ويعترف بأن موسيقى الشعر تختلف من لغة إلى أخرى ، وأن شعرنا العربى قد وصل إلى أحدث منجزات تكنيكه الموسيقى باعتماد التفعيلة وحدة موسيقية . وذلك بعد أن تطورت حضارتنا من صورتها الصحراوية الرتيبة المملة إلى صورتها الصناعية المتقدمة . وبعد أن تطور الشعر بإزاء ذلك من أساليب الخطابة والإنشاد إلى الهمس والقراءة الصامتة . ويعود مندور مرة أخرى ناقداً أرسطياً فى جوهره ، أيديولوجيا كما شاء أن يدعو نفسه منذ كتب « فى الأدب والنقد » — ١٩٤٩ — إلى أن كتب « النقد والنقاد المعاصرون » عام ١٩٦٣ . فالنقد الأيديولوجى يقصد به الاهتمام بالمضمون أولاً ، وإن لم يغفل الشكل من حسابه الفنى الدقيق . ولـكن موسيقى الشعر قد تبدلت فى أحدث مراحلها وأضحت شيئاً قريباً من التجاوب النفسى الحار ، ولم تعد رنيناً خاصاً بالأذن وحدها . وحينئذ ينهار مفهوم النظم

التقليدى من أساسه ، لانه لم يعد الشكل الملائم للموسيقى الداخلية الجديدة . وأما المضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، فهى — عند مندور — القدرة على مخاطبة الوجدان البشرى عن طريق الصور العاطفية التى تلائم هذا الوجدان من حيث طبيعته الإنسانية الخاصة . أى أن المضمون الشعرى لا يمكن أن يكون تقريراً لحقائق فكرية مجردة كالأرقام والمعادلات الرياضية والنظريات الفلسفية ، ولكنه يستطيع أن يحيط بقشرة الكون وجوهره عن طريق البناء التركيبى للصور المستوحاة من حركة الوجود . والأسلوب الشعرى هو القادر على نقل هذا الإيحاء إلى كيان المتلقى ووعيه . وينتهى مندور إلى أن موسيقى الشعر ، والمضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، والأسلوب التعبيرى هى مثلث متساوى الأضلاع نفرق بواسطته بين الشعر والنثر . وقد كانت النشأة الثقافية والتكوين الروحى للدكتور مندور بمثابة العامل الاول فى توسيعه لدائرة النثر لتشمل إلى جانب القصة والشعر والمسرح مختلف جوانب البيان التصويرى التى تشتمل عليها بعض كتب التاريخ والفلسفة .

وإذا كان قد تمرد على أرسطو فى اعتبار المضمون الشعرى هو الأساس النظرى الوحيد لعملية الخلق الشعرى ، فإنه قد عاد إلى معلمه الأول لاهثاً مع تقسيماته العديدة للشعر . حينئذ يستخلص مندور بصورة قاطعة الفكرة القائلة بأن الملحمة كانت تجسيداً لإحدى المراحل الباكرة فى تاريخ الإنسان الأدبى والاجتماعى . وأن كافة المحاولات التالية للالياذة والأدويسة والإنيادة فى الغرب ، والمهباراتا والرامايانا والشاهنامه فى الشرق ، مجرد محاولات يائسة . لأن المجتمع البدائى القديم ببطولاته وخوارقه وأساطيره قد انتهى إلى غير رجعة ، وبالتالى فلا سبيل إلى إنكار أن الملحمة قد انتهت إلى غير رجعة . وبالرغم من أن هذه الفكرة تصدق على الآداب الأوربية ، فإنها لا تكاد تصدق على مجتمعات أخرى كالمجتمع العربى والكثير من المجتمعات الإفريقية والآسيوية . ذلك أن

هذه المجتمعات قد تخلفت عن ركب التطور الإنسانى العام فى الغرب تخلفاً مريراً دفعها فى كثير من الأحيان أن تتخذ من آداب الغرب نموذجاً يحتذى ، ولا شك أن آداب الغرب قد تفاعلت مع آداب الأمم المتخلفة بدرجات متفاوته . على أن هذا التفاعل لم يصل بنا إلى أن نبدأ فى مجال العلوم الإنسانية من حيث انتهى الغرب ، بل كنا نتخير العديد من تياراته الغالبة على عصوره السابقة. وثمة نقطة أخرى لا علاقة لها بالمجال الأدبى البحت ، وإنما هى وثيقة الصلة بتطورنا الحضارى العام . فما تزال بين ظهرانينا مجتمعات بدوية ورعوية وقبلية، وما تزال أراضينا مشبعة بالدماء التى نزفناها فى معارك بطولية رائعة ضد الاستعمار. ولهذا يمكن القول بأن البيئة التى أثمرت الملحمة اليونانية والرومانية فيما مضى، قد تكررت على نحو آخر فى تلك الرقعة الممتدة من آسيا إلى إفريقيا. وبالتالى يمكن أن تشهد هذه المنطقة الواسعه صوراً جديدة للملحمة الشعرية قد تتوافر لها الخصائص الأرسطية كالقصة الشعرية البطولية القومية القائمة على خوارق الامور ، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها (ص ٤٤) وقد ترفض بعض هذه الخصائص أو تضيف إليها بما شاءت لها ظروفها التاريخية الخاصة أن تضيف .

وعلى هذا النحو يمضى مندور من الشعر الملحمى إلى الشعر الغنائى إلى الشعر التعليمى إلى الشعر الدرامى ، حاضناً أرسطو بكلتا ذراعيه ، ولكنه كثيراً ما يتمرد عليه تمرداً أصيلاً فى أغلب الأحيان عندما يجعل مرحلتنا الحضارية الراهنة بجذورها هى المعول الأساسى لوضع مفهوم شامل لنظرية الأدب . وقليلا ما كان يعتمد على النظريات الأوربية التالية لأرسطو بحكم تكوينه الثقافى على ضوء المنهج الفرنسى . إلا أننا فى النهاية نستخلص من كتابات مندور النظرية مجموعة من الفروض العامة فى الأدب ، تصلح لأن تكون خامة رئيسية لابتكار نظرية جديدة فى الأدب العربى .

« ياويل الأدب إذا حده شيء غير الحياة » .. تلك هى صيحة مندور ، وهو يطل على أرض مصر مع بوادر الحرب العالمية الثانية ، بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوروبية . وهى صيحة تكاد تكون شعاراً لازمه طيلة حياته النقدية ، بالرغم من كل مافى هذه الحياه من تطورات تأرجحت به فى كثير من الاحيان من النقيض إلى النقيض .

وإذا أردنا أن نرافق مندور ناقداً ، فلا بد لنا من الوقوف على أولى ارتباطاته الأدبية بنظرية النقد ، حتى نضع أيدينا على ملامح خطواته إلى جانب هذه النظرية التى عاش لها حتى أصبح واحداً من أهم المعالم الاساسية البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث . فقبيل حصوله على درجة الليسانس من كلية الآداب أجرى قسم اللغة العربية عام ١٩٢٨ مسابقة عن الموازنة بين جرير والفرزدق وذى الرمة والأخطل . وقد فاز مندور حينذاك بالجائزة الاولى عن بحثه الذى تبلور فى الدفاع عن ذى الرمة . وربما كان الدكتور طه حسين هو أول من صاغ التحول الحقيقى فى نظرة مندور إلى الأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية فى دراسة الأدب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على النقد الموضعى . ولعله قد سمع عن سانت بيف وتين وبرونتيير ، لأول مرة ، من محاضرات طه حسين . ولكنه سمع أيضاً فى ذلك الوقت ، وخارج جدران الجامعة ، عن لسنج وكتابه الشهير « لا وكون » فى كتاب المازنى « حصاد الهشيم » حيث أراد أن يطبق منهج لسنج على ابن الرومى . وقد أفاد من أحمد أمين

آنذاك ما أسماه بدقة القاضى وعدله حيث يلتزم الناقد بإيراد الحيثيات المفصلة قبل صدور الأحكام الحاسمة [1] . غير أن الفترة التى قضاها فى الجامعة بين ١٩٢٥ و ١٩٢٩ (الأداب) و ١٩٣٠ (الحقوق) كانت بمثابة المقدمة التمهيدية التى تعرف خـــلالها على الأساتذة الأجانب من أمثال الإيطالى نللينو الذى درس على يديه تاريخ اليمن وما قبل التاريخ، والإيطالى الآخر جويترى الصغير الذى درس عليه فقة اللغه وعـــلم الإنسان ، وليتمان الالمانى الذى درس بواسطته تاريخ الشرق الأوسط والقديم .

تلك كانت المقدمة الثقافية الأولى فى حياة مندور ، أما مرحلة التكوين الحقيقية فهى تلك التى قضاهـا فى ربوع أوروبا مابين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون فى فرنسا ، فتعلم تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر على دانيال مورنو الذى لم يرفض المنهج التأثرى تحت رقابة العقل والثقافة العامة . كما تعلم على استروسكى تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الماضى على أساس أن التذوق هو الزاوية الرئيسية فى التقييم النقدى . وتعـلم من سيشان الرقص عند اليونان ومقارنته بالرقص الحديث .

وإذا كان التفات مندور إلى الدراسات اليونانية أو اليونانيات بشكل عام قد بدأ على يدى طه حسين فى الجـامعة المصرية ، فإن السوربون أصقلت لديه هذا الاتجاه . بالإضافة إلى ماعمقته فى واعيته عن الأصول العقلية للثورة الفرنسية والبحث عن هذه الاصول فى التاريخ الواقعى للشعب لا من كتب المفـكرين والأدباء . وبعد مضى تسع سنوات قضاها مندور بين أسوار الجامعة ومتاحف باريس ومسارحها وأنقـاض اليونان الأقدمين فى بلاد الأوليمب ، عاد إلى مصر لتـكون أولى كلماته أن الأدب أدق وأرهف وأعمق وأغنى من أن نخطط له طرقه « الادب شىء غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة أخذه بالمعادلات جناية عليه .

الأدب مفارقات ، ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية ، فقد يكون جماله في تنكير إسم أو نظم جملة أو كبت إحساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة . ولقد يخلو من كثير من العناصر التي نعددها كالخيال والعاطفة وما إليها ، ومع ذلك يروقنا لصياغته أو سذاجته » كما جاء في الميزان الجديد (الطبعة الثالثة ص ١٧٧) . وقد خاض مندور منذ عودته إلى مصر العديد من المعارك حول مفاهيم الادب والنقد ، بدأها عام ١٩٤٠ في مجلتي الرسالة والثقافة ، حيث ناقش في الأولى كلاً من العقاد وسيد قطب والكرملي حول الشعر المهجري والشعر المهموس لغير المهجرين وشعر أبي العلاء . كما ناقش في الثقافة محمد خلف الله أحمد حول النقد الأدبي من وجهة النظر النفسية . وكان كتابه « في الميزان الجديد » هو الحصاد الأول لتلك المعارك الباكرة . وقبل أن نحاول استشراف معالم الفكرة الأدبية عند محمد مندور في تطوراتها المختلفة إزاء نظرية النقد ، علينا أن نستخلص إحدى « المصادرات » إن جاز التعبير الفلسفي عن نقطة إنطلاق مندور ناقداً . هذه النقطة التي أحدد بدايتها بما أملاه الدكتور طه حسين على طلبته في الثلاثينات من هذا القرن ، وهو يبلور لهم أصول المنهج الفرنسي في النقد الأدبي . ذلك المنهج الذي قاد مندور الى باريس وأثينا مادياً ومعنوياً .

(١)

يقدم مندور لـكتابه الأول أنه راح يفـكر منذ عودته من أوروبا فى الطريقة التى يمكن بواسطتها أن يندرج الأدب العربى فى تيـار الأدب الإنسانى العام . وسوف نصادف هذه الفـكرة مرارا فى مختلف مراحل تطوره الأدبى بما يجعلنى أميل إلى القول بأنه قد أحس فى لقائه مع الأدب الأوروبى بهوّة عميقة تفصل بين الآفاق الرحيبة التى يتطلع إليها ذلك الأدب عن الآفاق الضيقة التى انحصرت آدابنا بين جدرانها أمداً طويلا حتى بداية عصر النهضة الحديثة . على أن إحساس مندور بالهوة العميقة بيننا وبين الغرب ، لم يولد فى نفسه ما ندعوه بمركب النقص أو « عقدة الخواجة » كما يقولون . ولم يحاول أن يتعسف مع آدابنا فينقل إليها حرفياً مقاييس الأدب الغربى ، وإنما نراه حريصاً منذ البداية على أن دراسةالأدب العربى يجب أن يصاحبها وعى نافذ بطبيعة المعايير الأوربية فى النقد التى صيغت لآداب غير آدابنا ، ووعى نافذ بطبيعة تراثنا العربى الذى ينبغى أن يفتح نوافذه من كافة الجهات على منجزات الحضارة فى كل مكان . لهذا نحن نـكتشف فى مختلف مراحل تطور مندور أن تأثره بهذا أو ذاك من إتجاهات الأدب الأوربى الحديث أو تيارات النقد العربى القديم كان تأثرا ممزوجاً بعناصر المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها فى بدايات هذا القرن. أى أنه حين يتتبع خطى طه حسين فى منهجه النقدى القائل بتفسير النصوص ، يبادر إلى ينابيع هذا المنهج الفرنسى ، ثم يمزج بينها وبين حصيلته من الأدب العربى القديم . ويخرج بتلك النتيجة التى تباعد بينه وبين النقد النظرى مؤثراً الجانب التطبيقى الذى يتخلله عرض النظريات العامة حتى يوازن بينها وبين الطبيعة الخاصة لمسارنا الأدبى. ويؤدىذلك إلى نتيجة أخرى هى تجنب الإطلاق والتعميم ، مع الإهتمام الـكامل بالتفصيل والتخصيص وكافة سمات النقد الموضعى. ولا سبيل إلى إنـكار الركيزة الاساسية لهذا المنهج ، وهى التذوق الجمالى الذى

يعتمد أولا على الانطباعه الذاتية والتأثر الشخصى . إلا أن مندور لا يسرف فى اعتماده على هذا المنهج التأثرى كما أسرف من قبل أستاذه استروسكى . وإنما هو مقتنع فى ذلك الحين بأن الذوق الشخصى لا بد أن يستند على أساس متين من المعرفة العقلية . فهو الذوق المدرب على قراءة عيون الفن الخالدة ، بل هو خلاصة الرواسب المتبقية من هذه الدربة وما يصاحبها من معاناة ترتفع إلى مستوى عملية الخلق والإبداع . وذلك لأنه « إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولا من صحة النص الذى أمامه ، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً » كما جاء فى الميزان الجديد (ص ٦) . وقد كان مندور حريصاً على تصور هذا المنهج الجمالى فى ضوء بعيد عن الاستعانة بالدراسات النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية ، بالرغم من اعترافه لها بأنها من أدوات التثقيف العام للناقد وغير الناقد إلا أنها بالقطع ليست من أدوات النقد الأدبى .

ولربما يبدو لنا الآن كيف أن هذه الخطوط العامة فى خريطة مندور النقدية تبدو كما لو كانت على نصيب من السلبية . ولكن هـذه النظرة السريعة لا تستوعب ما كان عليه نقدنا الحديث فى ذلك الوقت . ذلك أن الثورات المتوالية التى أحدثها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى كانت قد تراخت آثارها عن تجديد ثوريتها بدماء جديدة . فاستكان النقد إلى روح المجاملات الشخصية والمديح غير المبرر فنيا ، أو إلى الروح العدوانية والهجوم الشخصى غير المبرر كذلك . فكانت صيحة مندور بمثابة الإمتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لصيحة طه حسين فى أوائل العشرينات . إذ أن الانحصار بين تخوم العمل الأدبى لن يتيح للناقد أن يجتر أهواءه . ولقد أشار مندور إلى المناخ الأدبى حينذاك ، فقال أنه لم يعد أمامنا وقت للتراخى فى تقييم الماضى القريب من تراثنا . وهو قول قريب مما قال به العقاد إبان ثورته

على شوقى فى « الديوان » قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً . فهو إذن شعار الثوار من النقاد كلما آذنت مرحلة الإستقرار بالجمود ، وتوقدت فى نفس الوقت قلوب جيل جديد من الشباب . من هنا بدأ مندور تحديده لذلك الماضى بأنه من أحد جوانبه قد أحرز النجاح ، إذ استطاع أن ينتقل بالنثر العربى الحديث — بل وبالشعر — فى السنوات العشر الأخير : « من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة » (نفس المصدر ص ٩) ومن جانب آخر ، وصلنا إلى درجة عالية من التزمت . لهذا تبلورت الرؤية النقدية عند محمد مندور كرد فعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد فى مصر من جفاف . وتبلورت لديه مجموعة من القيم الأدبية ، أولها أن الناقد الأصيل من حقه أن يضيف إلى العمل المنقود أبعاداً جديدة بغير تعسف أو افتعال ، بل من حقه أن يتخذ من العمل الأدبى « مناسبة » للتعبير عما يجول بخاطره . فالعمل الأدبى « خامة » الناقد ، كما أن « الحياه » خامة الفنان . والحياة أو العمل الأدبى مجرد « مثير » أولى لعملية الخلق الفنى أو النقدى على السواء .

بهذا الفهم لدور الأدب والنقد ، أوضح مندور منهجه ضد التعميم (ص١٢٦) حين فرق بين وظيفة الأدب الشديدة الفردية ، ووظائف بقية العلوم الإنسانية التى تميل بطبيعتها إلى التعميم . نخاعة الأدب هى النفس الإنسانية فى أدق خلجاتها التى لا تتشابه مع أية نفس إنسانية أخرى . أما بقية العلوم الإنسانية والاجتماعية والتاريخية فإن مجال بحثها ليس هو الوحدات المفردة ، وإنما هو الشرائح الجماعية . حتى علم النفس الفردى ، وعلم النفس التحليلى كلاهما يميل إلى إيجاد أوجه التشابه فالتعميم . من هنا لا يحق للناقد — عند مندور — أن يتخذ موقف عالم النفس أو الاجتماع أو المؤرخ إذ أن مهمته على النقيض منهم هى استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا العمل الفنى أو ذاك . ومن ثم يرفض مندور عنصر المقارنة فى النقد الأدبى الذى يؤدى إلى جمع أوجه التشابه

ولا يرفضه حين يؤدى إلى تحديد الفوارق . كما أنه ينكر التفرقة الحادة الحاسمة بين ما يدعونه بالنقد الذاتى وما يدعونه بالنقد الموضوعى . فالنقد الذاتى الذى « يحكم » على العمل الأدبى وفقاً لسلم من القيم المتدرجة من الجودة إلى الرداءة أو العكس . . إنما يحتمى فى واقع الأمر وراء مجموعة من الآراء السابقة المقررة التى تبلورت فى نفسه بوعى منه أو على غير وعى « بحيث نستطيع أن نقول إن الذوق ماهو إلا راسب من رواسب العقل الخفية » (ص ١٢٢) فالنقد الموضوعى الذى « يحكم » بدوره، على العمل الأدبى وفقاً لمجوعة « الحقائق الواقعية » . . كما يدعو الصفات المباشرة لهذا العمل أو ذاك كأن يقول هذا شعر عقلى أو عاطفى أو حسى ليس هذا الحكم فى واقع الأمر إلا تلقيا لملابسات القصيدة والحالة النفسية لقائلها والظروف الخاصة بعصره « أو ماشا كل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية وبالتالى فالحكم الموضوعى يتضمن قدراً لا بأس به من الذاتية ، كما أن الحكم الذاتى يتضمن قدراً من الموضوعية . غاية ما نستطيع أن نصل إليه هو أن نفرق بين الأسلوب العقلى المستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة، وبين الأسلوب الفنى الذى « هو العبارة الفنية عن موقف إنسانى عبارة موحية، واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته إذ هو فى نفسه خلق فنى » (ص ١٢٣) .

وتتحدد وظائف العبارة الفنية عند مندور حينذاك بأنها تلك التى تعبر عن المعنى عبارة حسية أى أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس . فالأدب — كصياغة لموقف إنسانى — هو امتزاج شديد الحرارة بين الذاتية والموضوعية. فى الصياغة التى تبدو وكأنها عنصر موضوعى يتركز موقف الكاتب من العالم المحيط به ، ولأنها صياغة حسية ينساب منها ذلك العنصر الشخصى الذى يميز الأدب عن التفكير المجرد . وفى هذه النقطة بالتحديد يؤثر مندور أن يختلف مع معظم النقاد العرب القدامى . فالصياغة عنده ليست مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء كما أنها ليست وعاء يستودعه الفنان ما لديه ، وإنما الصياغة هى مرآة الموسيقى

الداخلية للعمل الفنى . فالـكاتب الأصيل العميق « هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها » (ص ١٢٦) . وبذلك تصبح الفـكرة فى الفن لغواً بلا معنى . كما أن مادة الشعر ليست المعانى الأخلاقية ، فأجوده « ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فنى ، كما أن منه مالا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوى الايحـاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته » (ص ١٢٨) . فإذا تصدى مندور فى تلك المرحلة لتقييم أبى العلاء — على سبيل المثال — لم يهمل الفهم العام لنفسية أبى العلاء وظروفه التاريخية . فالنقـد التاريخى تمهيد للنقد الأدبى ، تمهيد لازم ، ولـكن لايجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الاولية ثم لا يقيم البناء . فالمواد الاولية ليست كلها عناصر أصيلة فى نفس الفنان ، وإنما هى تجمع إلى جانب العناصر الأصيلة عناصر أخرى مكتسبه من البيئة والعصر ، ولـكنها تلتحم بنفسية الشاعر إلتحاما حياً عميقاً . وهذه الوحدة النفسية هى التى يستقطرها الفنان فى عمله الفنى فيمسى بناء متكاملا لا تميز فيه بين الأصل الاجتماعى أو التاريخى ، وإنما سبيلك إلى جوهره هو التذوق الجمالى المدرب . وهذه الوحدة النفسية أيضاً هى التى تختلط فيها المشاعر بالافكار حتى لنحس أن فى خيال الأديب فـكراً ، وفى شعوره نظراً (ص ١٣٠) ولهذا السبب يتحرز مندور كثيراً فى التفرقة الآلية بين الصياغة والتجربة البشرية التى تعبر عنها ، لأنه العنصر الشخصى الذى يميز كل أدب عن غيره من مظـاهر نشاطنا الروحى كثيراً ما يكون فى الصياغة . كذلك يتحرز من عملية التخريج الإنطباعى أو النظرى فى المصادرات الفلسفية التى يدخل بها بعض النقاد على الأدب فيقولون هذا إشتراكى وذاك ديمقراطى من قبل أن تظهر هاتان الـكلمتان إلى الوجود . وهو يومىء بذلك إلى آراء العقاد فى أبى العلاء التى هاجمها فى مجلة الرسالة حينذاك ، كما هاجم مسلمات أمين الخـولى التى ترى فى سلوك الأدباء تعبيرا أصيلاً عن أفـكارهم . فقد رأى مندور أن ثمة تناقضاً يحدث كثيرا بين الـفكر والسلوك فى الشخصية الإنسانية مهما كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان . بل إن هذا التناقض ربما بلغ حدته

وضراوته فى شخصيته الأديب أو الفنان . غير أن المعركة الرئيسية التى بلورت إتجاه مندور نحو نظرية النقد ؛ هى تلك المعركة التى اشتعلت بينه وبين محمد خلف الله أحمد على صفحات «الثقافة» فى أوائل الخمسينات. فقد تبلورت عناصر منهجة النقدى كما بينها فى الميزان الجديد (١٩٤٤) على النحو التالى :

* النقد هو الدراسة الموضعية للنص الأدبى ، وبذلك يصبح الأداة الوحيدة لتمييز الأساليب المختلفة ، فيضع الإشكال لكل لفظه ، ومتى اتضحت معالم المشكلة التى تثيرها حلت على الفور ، لأن الصعوبة الحقيقية كامنة فى القدره على رؤية المشاكل . لهـــذا كان النقد الأدبى بمثابة « وضع مستمر للمشاكل » (ص ١٦٢) .

* وضع المشاكل إذن لا يدخل فى إختصاصات علم الجمال أو علم النفس ولا إلى أى علم آخر ، وإنما هو الذوق الأدبى كملكه غير ضبابية أو غيبيه أو مبهمة ، وإنمــا هى حصيلة التأثرات الواعية واللاوعية ، أوهى رواسب العقل الخفى التى يمكن صقلها بالمران المستمر .

ويلوح لنا الآن أن لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من أستاذه لانسون ، فهو على رأس الدعاة إلى الأخذ بالنقد التأثرى بشرط اصطناع الحذر «حتى يصبح الاحساس وسيلة مشروعة للمعرفة»(ص ١٦٥) ويؤكد لا نسون بعدئذ أن العلم ملخصاً فى الارقام لا يمحو الفضفاض والعائم فى تأثرنا بل يستره ،وغاية ما يمكن أن نفيده من العلم هو روحه وجوهره دون تفاصيله .وقد نقل مندور إلى العربية عام ١٩٦٤ إحدى مقالات لانسون حول منهج البحث فى الأدب مع مقال آخر لماييه حول منهج البحث فى اللغة . وتدور مقالة لانسون بكاملها حول ذلك المحور الذى يجعل من الخلق الفنى والنشاط النقدى «صناعة كسائر الصناعات » كما قال مندور فى ميزانه الجديد (ص ١٦٩) فلاشىء هناك يدعى الوحى أو الالهام أو العبقرية . ولا سبيل

أمامنا لتقييم الادب تقيما صحيحاً إلا باكتشاف عناصره الأدبية البحتة من الداخل. والتعمق فى دراسة تلك العناصر الداخلية لن يساعد عليه مطلقاً أى علم من العلوم الأخرى ، فليس فى مقدور أى علم أن يفسر ذلك الشىء الدفين الذى يميز بين روح وروح « والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة ، بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات ، وتلك الطرق أصيلة فى النفوس الاصيلة » (ص ١٧٣) من هذا النبع الأساسى — لانسون — نهل مندور نظرية النقد ، فلم يستجب لاتجاه برونتيير فى تطبيق نظرية التطور على الأدب ، ولم يستجب والاتجاه تين فى البحث عن العصر والجنس والبيئة فى العمل الأدبى ، ولم يستجب لاى اتجاه آخر يتوسل بالعلم أو الفلسفة أو التاريخ لاكتشاف مجاهل العمل الفنى .

(٢)

تلك هى المرحلة الباكرة من حياة مندور النقدية ، والتى لخصها كتابه الأول « فى الميزان الجديد » أروع تلخيص . هى مرحلة رد الفعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد من بوار ، فقد إبتعدت الموازين حينذاك عن الأعمال الأدبية — مصدر كل تقييم — وأضحت المجاملات الشخصية أو روح الثأر والعدوان هى الموازين السائدة . فجاء مندور بميزانه الجديد إمتداداً أكثر تطوراً وإزدهاراً لمنهج طه حسين المأخوذ عن المدرسة الفرنسية آنذاك . وككل رد فعل إتسمت قواعد المنهج النقدى عند محمد مندور بالتضخم والمبالغة التى بدأ فى التخفيف من حدتها بعد خمس سنوات فى كتابه الهام « فى الأدب والنقد » عام ١٩٤٩ . فهو على الرغم من إبقائه على الإيمان بالدور الشخصى للذوق والتأثر لأن « الجمال بطبعه لا يقين له » ولأن « التفكير القاعدى فى الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم » (ص ٩) يحاول أن يوسع من الاستعانة بروح العلم لأنها ، حسب

تعبيره ، روح أخلاقية تدفع الناقد إلى إستقصاء التفاصيل ، وبناء حكمه على ما جمع من معلومات وثيقه ، وتسبيب الحكم بالحجج العقلية . والمنهج التاريخى فى هذه المرحلة الجديدة نسبياً يصبح عند مندور مفيداً من حيث أنه يحيط الناقد بمجموع ما ألف الكاتب فيأتى حكمه أقرب إلى الصواب والشمول « وليس هناك ما هو أمعن فى الخطأ من أن تكتفى فى الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط » (ص ١٧) . ويطور من مفهومه للنقد اللغوى ، فيقول إن اللغة حقاً خلق فنى مستقل ، ولكن الثروة اللغوية الحقيقية تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التى استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنها . وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الاحساس (ص ٢٣) . ولا يشك مندور مع بداية تحوله الجديد فى أن الكاتب ما دام إنسانا وليس آلة راصدة فإنه يضمن عمله الفنى بإحكام وبغير مباشرة أو تقرير ، موقفه من العالم حوله مهما كان هذا الموقف أخلاقياً . ويلفت الأنظار إلى أن مذهب « الفن للفن » الذى قال به البعض فى أوربا إبان القرن الماضى ليس مذهباً معادياً للأخلاق من جهة ، وليس مذهباً مألوفاً فى مصر من جهة أخرى . فقد كان هذا المذهب مجرد رد فعل على الرومانتيكية الفرنسية التى آثرت التعبير الذاتى عن شخصية الفرد وتحولت عن بقية الجوانب الموضوعية فى العمل الفنى كشىء جميل بذاته ، وهى دعوة لا تروج فى بلادنا لأن مصادرها لم توجد قط . ويحتاط مندور بالنسبة للشعر فيرجح أنه لا يخضع لمعايير الاخلاق ، وإنما يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الايحاء والتصوير والبعث أمام الخيال (ص ٣٥) ويلخص العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الاتجاه العام فى الآداب يسير نحو أمرين : فهم النفس البشرية وتحليلها ، وخلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله « وأما الوعظ والارشاد فذلك ما أثبت الزمن فشله » على أن هذه الحقيقة لا تنفى حقيقة أخرى أكثر أهمية هى الوظيفة الاجتماعية للأدب . ويخيل إلىّ أن هذه

القضية كانت نقطة التحول الفكرى الأولى فى كيان مندور وموقفه من نظرية النقد . فهو يعلن (ص ٣٧) بأن إدراك العلاقة بين معنويات الحياة وماديَّاتها ، ووعى الفرد بما فيه من بؤس ، يؤدى إلى أن تفهم وظيفة الأدب الاجتماعية « من حيث أنه محرك لإرادة الشعوب . والذى لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية ، وقد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات » . . تلك هى نقطة التحول الأولى والخطيرة، التى أعلنها كتاب مندور فى ذلك الوقت الحرج من تاريخ مصر. ولعل إشتراكه فى العمل السياسى المباشر إلى جانب الحزب ، الممثل لآمال الشعب عندئذ هو الذى أكسب نظرته الجمالية هذه الدلالة الاجتماعية الجديدة . فنحن لا نراه يتحول عن رأيه فى الاستعانة بعلم النفس — مثلا — فى مجال النقد الأدبى ، ويكرر أن الشعراء والأدباء كثيرا ما يكونون أصدق فهماً ، وأدق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذى يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها فى واقع الافراد . وبالرغم من ثباته على هذا الرأى بالنسبة للدراسات النفسية ، فإنه بكتابه « فى الأدب والنقد » كان يقدم فى واقع الأمر لمرحلة جديدة تماماً فى موقفه من نظرية النقد ، أبان عنها فى وضوح كامل بكتابه التالى « الأدب ومذاهبه » . وإذا كان يخيل إلى أن تطور مندور سياسياً فى موازاة تطور حركة النضال الثورى فى مجتمعنا ، هو المصدر الأساسى والحاسم لما طرأ على نظرته النقدية من تطورات ، فإننى أرجح سبباً آخر لهذه الظاهرة لا يقل عن ذلك العامل الأول أصالة . وأعنى به ذلك التفاعل الحى العميق بين حصيلة مندور من نظرية النقد الأوروبى والعربى ، وبين المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها منذ بداية عصر النهضة الحديثة . فالتطبيقات التى حصل عليها مندور من نظرية النقد التأثرى لم تطابق ما أحسه

فى طبيعة أدبنا الحديث من احتياج دائب مستمر إلى شحنه بقضايا الإنسان عموماً ، وقضايانا نحن على وجه أخص وليس من قبيل المصادفة أن تكون ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخاً فاصلا بين عهدين فى تطورنا الاجتماعى ، وتاريخاً مماثلا بين عهدين فى تطورنا الأدبى . وقد إختار مندور منذ سنوات قبل الثورة أن يقف إلى جانب الطور المستقبلى فى حياتنا الاجتماعية ، فكان مفكرا تقدمياً على المستوى السياسى وأمسى ناقداً واقعيا فى المستوى الأدبى . ولعل زيارته للاتحاد السوفيتى وبلدان أوروبا الشرقية التى سجلها فى كتابه « جولة فى العالم الاشتراكى » والتى إنعكست بدورها على مفاهيمه الجمالية والأدبية والنقدية هى التى أثمرت تلك الصفحات من كتابه « الأدب ومذاهبه » وفيها يشير إلى لقائه التاريخى بالواقعية الاشتراكية . وهو يقدم لهذا الكتاب بأن الأدب العربى الحديث قد تأثر أيما تأثر بالآداب الغربية . وأن هذا التأثر لاينفى أصالة آدابنا ، بل على العكس هو مصدر نمائها وإثمارها . ثم يقول إن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ ، بينما يشتمل التعريف الأوروبى على كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها إنفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية. ويقرر أن إستمرار تأرجحنا فى العصر الحديث بين المفهومين الغربى والعربى قد أدى إلى عدم إستقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائى محدد . ومن أمثلة عدم الإستقرار هذه أن التعريف الأوروبى للأدب على أنه « صياغة فنية لتجربة بشرية » يلقى فهماً مغلوطاً عند الكثيرين من الكتاب العرب . إذهم يفهمون التجربة البشرية على أنها التجربة الشخصية فى أضيق حدودها . ولذلك أغلقوا أعمالهم الأدبيه على ذواتهم ، وبالتالى أغرقوا آدابنا فى ذاتية كاملة . بينما نلاحظ أن آداب الغرب قد فهمت التجربة البشرية فهماً أكثر رحابة وعمقاً . فبالاضافة إلى التجربة الشخصية البحته ، هناك التجربة التاريخية التى يستلهم فيها الفنان أحداث التاريخ فى بلورة

إحدى القيم التى يؤمن بها . وهناك التجارب الأسطورية التى توحى إلى الأديب برموز عديدة إلى أبعاد الانسان المختلفة كما جسدتها خرافات الأقدمين . وهناك أيضاً التجارب الاجتماعية حيث يستطيع الأديب الحق أن يجسد آلام الحرمان والبؤس . وفى هذه النقطة يستشهد مندور بقول جان جاك روسو « إننا فى حاجة إلى كثير من الفلسفة لكى نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » وهكذا يستقبل مندور « الفلسفة » كدعامة نظرية لابد منها للناقد الأدبى حتى يستكشف بأضوائها خبايا المجتمع الانسانى وانعكاسات قيمة على الأديب والفنان. كما أن هناك التجربة الخيالية التى يستثيرها الواقع فى الذهن . إستثارة الأخذ والعطاء . أى أن الخيال هنا وليد التفاعل بين الواقع والمثال .

ثم ينتقل مندور إلى التعريف الآخر الذى يقول بأن الأدب « نقد الحياة » فيرى أن هذه العبارة تتجاوز بالنقد الأدبى حدود العمل المنقود إلى حياة صاحبه ، بل وحياة مجتمعه ، بل وحياة الإنسانية كلها (الأدب ومذاهبه – ط ٣ – ص١٨) هذه النظرية التى ترافق منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة والأدب معاً هى التى تقود الفنان بالضرورة – ومعه الناقد بطبيعة الحال – إلى الإلتزام الصريح بما يضمنه كلاهما عمله من أحكام على الأدب أو الحياة . وبذلك يتسع المجال للأدب لأن يقوم بدوره الثورى فى تفسير المجتمع وتغييره « على نحو يساير ركب الإنسانية العام الذى لا ينى عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد » . ويفرق مندور بين أجناس الفن المختلفة من حيث وظيفتها الاجتماعية وقدرتها الطبيعية . على أداء هذه الوظيفة . وهو هنا يلتقى مع سارتر فى دعوته لأن تلتزم فنون النثر بموقف محدد إزاء المجتمع والإنسان ، وأن نترك الحرية المطلقة للشعر ، لأنه بطبيعته الفنية الخاصة لا يمتلك أسباب القدرة على الإلتزام . ويتفق كلاهما فى أن الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة الاجتماعية هو فى صميمه خلاف مصطنع بعد أن أصبحت الجماهير القارئة « لا تقنع من الأدب بالمتعة

الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملاً إيجابياً » (ص ١٧٤) . ويتبين لنا مدى الأثر الذى أحدثته لقاءات مندور مع الثقافة الإشتراكية حين يقرر بالحرف « . . ولكن زيارتى للعالم الإشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض . ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح إلىَّ منافيا أو على الأقل مجانبا لحقائق الناس والأشياء » (ص ٩٢) . هكذا يفسر لنا مندور فى شجاعة أصيلة أسرار التحول الأيديولوجى فى مجال النقد الأدبى ، فيبدأ مرحلة جديدة وأخيرة فى حياته النقدية ، هى مرحلة النقد الملتزم كما يدعوه البعض ، أو النقد الأيديولوجى ، كما أسماه هو فى أواخر كتبه . وها هوذا يعود فى كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ـ ١٩٥٨ ـ فيعترف بأن ما تلقاه منذ قرن على كبار أساتذته فى الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه « قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى » (ص ٨) ويستطرد فى الاعتراف قائلاً أنه لا سبيل إلى إنكار الدور الخلاق لمذاهب الفكر والسياسة والاجتماع فى بلورة الاتجاه الصحيح للنقد الأدبى . ولم يكن مندور مسايراً للظروف بشكل آلى ، وإنما كان ثائراً أصيلا يضع حصيلته من الفكر والحياة معاً موضع التجربة التى تحتمل الصواب والخطأ .

فبالمنهج التجريبى وحده ـ لا بالمقدمات النظرية المسبقة ـ وصل مندور إلى أبواب الواقعية الاشتراكية فى النقد الأدبى . غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده سمات خاصة يتميز بها وحده ، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته فى حقل الأدب ، فهو يتساءل : هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ؟ أم أنه يستغرق فى التذوق الجمالى البحت لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة ؟ ويجيب بما يفهم منه أن العمل الأدبى ليس كائنا ميتافيزيقيا معلقا فى الهواء ، بل ثمة وشائج حيه تربط بينه وبين الحيـــاة

بصورة دينامية هى التفاعل الحر بين الأخذ والعطاء . ولذلك يتحتم على الناقد أن يرصدمكان العمل الأدبىمن الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء . وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والإرشادفى استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ ، وموقفه من المجتمع والإنسان . ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزه ، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبى من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضعنا اليد على عنصر الاختيار الفنى وزاوية التصوير أمكن لنا أن نحدد إتجاه السهم فى موقف الفنان الفكرى بأدوات فنية خالصة . فالأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على إكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحى ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات جديدة قادرة على استيعاب الشكل والمضمون فى وحدة متكاملة . « إن الموضوع فى ذاته لا يجوز أن ينفرد كأساس للحكم النهائى على العمل الأدبى أو الفنى بحيث قد يرى ناقد اشتراكى نزيه أن هذا العمل الأدبى أو ذاك قد استمد موضوعه من المجال الذى يفضله وهو مجال الشعب وحياته ، ومع ذلك تأبى عليه نزاهته العقلية وإخلاصه للادب والفن الصحيحين إلاّ أن يرى هذه القصة أو تلك المسرحية أو القصيدة الشعرية عملا فاشلا من الناحية الفنية » (ص ١١) . ويستكمل مندور هذه الرؤية الجديدة لنظرية النقد بأن قلة الدراية بأصول الفن الجمالية سوف تكون عائقا أكيداً فى إيصال المضمون الإنسانى الجيد إلى قلوب الناس ووعيهم . فلا بد من الحفاظ على بعض القيم الفنية المستقرة من عظمة الأعمال الفنية الكبرى ، ومن التفاعل بينها وبين ما يطرأ على تاريخ الأدب والإنسان من تطورات . ذلك أن حياتنا العقلية قد اتسعت ولم يعد أحد فى العالم المتحضر يقتصر فى نقد الأدب على الناحية البلاغية وعلى جودة التعبير أو عدم جودته (ص ٢٣) .

والنقد الخالق إذن — كما يدعو إليه مندور فى أواخر حياته — ليس نقد مدح أو ذم بل نقد تفسير وايضاح وإبراز لما تحمله الآثار الأدبية من قيم تساعد على تحقيق سعادة البشر « على النحو الرائع الذى أظهره مكسيم جوركى » فى قصته المعروفة « قارىء » .

وقد صاغ مندور موقفه الأخير من نظرية النقد فى أحد فصول كتابه « النقد والنقاد المعاصرين » الذى صدر منذ حوالى عامين . ففى هـذا الفصل وعنوانه « النقد الأيديولوجى » لا يتراجع مندور عن فكرته القائلة بأن الذوق الفردى للناقد هو المرحلة الأولى فى النقد . فلا بد من أن يبـدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبى أو الفنى ليتبين الانطباعات التى تتركها تلك الأعمال فيها . يتلو هذه المرحلة الأولى مرحلة أخرى هى تحليل هذه الإنطباعات وتبريرها أو تعديلها على ضوء الأصول الفنية المستقاه من أمهات الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسان ، ثم إضاءتها بكشوف العـلوم الإنسانية الأخرى وتطورات الحضارة التى أثمرتها « وخصوصاً بعد أن نمـا التفكير لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر » (ص ٢٣٠) . ويتعين على الناقد بعدئذ أن يصدر حكمه على العمل الأدبى فى إطاره الاجتماعى وموضعه التاريخى ودوره العقائدى ، وهذا ما يدعوه مندور بالنقد الأيديولوجى . وهو المنهج الذى يقوم بالوظائف الرئيسية التالية :

* تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقه قد تضيف إلى العمل الأدبى أو الفنى قيماً جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تـكن مقحمة عليه .

* تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة ، أي في مضمونه وشكله الفني ، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلا ، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون .

* توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء ، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء والفنانين .

ويتضح لنا من أصول هذا المنهج أن مندور قد احتفظ من مراحل تطوره السابقه بما تحتويه من قيم إيجابيه وعناصر لا غنى عنها . إحتفظ من المرحلة الأولى بحاسة الذوق المدرب ، ومن المرحلة الوسطى بالمعرفة العقلية كأداة لتحليل مصادر الذوق .. ثم أضاف ماتنطوى عليه المرحلة الجديدة من التزام أيديولوجي إزاء المجتمع . ولقد كان هذا المزيج من المراحل الثلاث بمثابة الموقف المتكامل للدكتور مندور من نظرية النقد ، فهو لم يهمل عنصراً هاماً واحداً من العناصر التي ينفرد بها أحد الإتجاهات الرئيسية في النقد الحديث . وقد كان هذا التكوين الخاص لمحمد مندور بمثابة العامل الأول في أوجه الاختلاف بينه وبين بقية النقاد الواقعيين . فلم ينزلق قط إلى مستوى استخدام الكلشيهات الجاهزة التي تقتل الأدب والنقد معاً بتجميدها في أطر الشعارات السطحية الساذجة .

كما أنه لم ينزلق إلى مستوى المجاملات المذهبية التي من شأنها دائماً أن تخلق عالماً أدبياً قائماً على الزيف . لقد ظل إلى آخر لحظات عمره ناقداً ملتزماً بقضايا الشعب ، واعياً بأن الجمال الفني أحد هذه القضايا .

لم تنل القصة إهتماماً خاصاً من النقاد إلا فى السنوات العشر الأخيرة. فهى لم تحظ كالشعر بتراث قومى عريق، كان لابد من أن ترافقه حركة نقدية جادة على مر العصور. وإنما نشأت القصة فى بلادنا فى شبه عزلة عن تقاليد التراث العربى، فنا ونقداً. لهذا لم يوجه إليها النقاد عنايتهم إلا فى وقت قريب حين استطاعت القصة العربية فى شكلها الروائى أو فى قالب القصة القصيرة، أن تفرض نفسها على آلاف القراء، وعلى معظم أجهزة النشر. وأصبح لها كيان خاص مستقل تمكنت بواسطته أن تخلق مجموعة من التيارات الفنية والفكرية التى لم نكن نعرفها من قبل، سواء عن طريق المسرح، أو عن طريق الشعر. بل إن تطور القصة فى بلادنا، جعل منها فيما أعتقد فنا سائداً، بالرغم من عراقة فن الشعر، ومن ازدهار أو ضجيج فن المسرح.

ولقد كانت الدعوة إلى الإتجاه الواقعى هى أكثر الدعوات إلحاحاً على الأدب العربى الحديث منذ أواخر الخمسينات. ولذلك تكاد تكون القصة الواقعية — فى صورها العديدة المتنوعة — هى الاتجاه الغالب على وجدان كتاب القصة ونقادها معاً. ونحن نستطيع أن نؤرخ لميلاد النقد الواقعى منذ بدايات سلامة موسى النظرية إلى تطبيقات مفيد الشوباشى على الأدب الروسى، وتطبيقات لويس عوض على الأدب الإنجليزى. ومن هنا يبرز الدور الهام للدكتور مندور فى الجمع بين النظرية والتطبيق على القصة العربية الحديثة. وقد كان من المفيد أن نعرض لكتابه « نماذج بشرية » لاحتوائه على مجموعة من الدراسات حول شخصيات روائية، ولكنى آثرت على هذه النماذج

ما جاء بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » حول القصة . ذلك أن نماذجه البشرية فى كتابه المعروف بهذا الإسم تكاد تحصر الدراسة فى شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصى ، بحيث أننا لا نستطيع أن نأخذ فكرة واضحة عن مندور كناقد للقصة . وربما كان اتجاهه إلى اختيار إحدى الشخصيات القصصية للتحليل النقدى ، هو انعكاس لميله إلى النقد المسرحى ، أكثر من تشوقه إلى النقد الروائى . ولما كانت « الشخصية » فى البناء المسرحى تعد من الأركان الرئيسية ، فقد حفل كتاب «نماذج بشرية» بالعديد منها ، بالإضافة إلى تلك الشخصيات التى انتقاها من بعض الأمثال القصصية الأوروبية ، والمصرية على السواء .

وقد تبنى مندور الدعوى الواقعية فى أدب القصة ونقدها منذ أن تحول منهجه فى التقييم من المرحلة الذوقية التأثرية إلى المرحلة الأيديولوجية . . وبالتالى فنحن لا نعلم شيئاً عن الأصول الفنيه التى وجهته من الداخل إلى نقد القصة . فالنماذج البشرية — وقد كتبها فى تلك الفترة الباكرة من تاريخه الأدبى — ليست تحديداً تطبيقيا لنظرية القصة أو نقدها ، لأنها كما قلت لم تكن سوى رصد فنى أمين لملامح إحدى الشخصيات الروائية . وهى بذلك تكاد تدنو من خصائص العمل الفنى ، أكثر من قربها لخصائص العمل النقدى . وقد أفلتت تلك المرحلة الجمالية كلها من حياة مندور النقدية ، دون أن نحصل منه على وجهة نظر فى فن القصة . على عكس ما نرى فى بقية أعماله التى تناولت الشعر والمسرح . فقد كان حريصا على الدوام ، أن يفصّل لنا رأيه النظرى بشأن كل من هذين الفنين ، ثم يبادر إلى إيضاح رؤيته النقدية — نظرية وتطبيقاً — لكليهما . أما علاقته بفن القصة فقد بدأت منذ عهد قريب حيث كان قد تجاوز المرحلة الإنطباعية من ناحية ، كما كانت قدماه قد رسختا فى ميدانى الشعر والمسرح من ناحية أخرى . وهكذا أقبلت مشاركة مندور

فى بناء تقاليد أدبية لفن القصة العربية ، مشاركة ريادية فحسب ، لم يتسع لها الوقت لأن تمتد إلى تخوم هذا التراث العظيم فى تفاصيله الدقيقة. بل إننا لانحصل من أدب مندور — من حيث الحكم — على تراث فى نقد القصة يعادل ما كتبه حول الشعر والمسرح . غير أنه من حيث الكيف نستطيع أن نقول بلا تردد أنه أسهم بصورة رائدة فى صياغة المفهوم الواقعى للقصة العربية ، فنا ونقداً . وإذا كنا لم نعثر على أبعاد هذا المفهوم من جانبه الفنى المحض فيما كتبه مندور حول أدب القصة ، فإننا نستطيع أيضاً بشكل عام أن نقول بلا تردد أنه جمع بين الحرص على القواعد الجمالية لهـذا الفن ، وبين الحرص على مضمونها التقدمى . وكذلك يمكن لنا أن نضيف بغير تعسف أن مندور كان واحداً ممن أثروا تتبع المواهب الجديدة فى حقل القصة . ولا أدل على ذلك من مشاركته فى تحرير العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « القصة » بعد وفاته بأسابيع معدودة . فبالرغم مما يمكن أن نستشعره فى تقييمه لإنتاج الشباب من قسوة ، إلا أنها فى النهاية قسوة الأب الرحيم بمستقبل أولاده ، حتى لاتضلهم إغراءات الحاضر السريع الزوال ، فمهما كانت قسوته على بعض الأسماء التى أعتز بها شخصيا ، وآمل أن تحتل مكانا مرموقا فى ميدان القصة العربية الحديثة ، إلا أننى أفهم قسوته من هذه الزاوية وحدها : رغبته الحارة فى أن ينشأ جيل جديد قوى وقادر على حمل أعباء هذه المسئولية الباهظة .

ويبدو أن هذا هو المدخل المناسب إلى ما كتبه مندور تحت عنوان « فى القصة » بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » فقد بدأ هذا الجزء بفصل عنوانه « الفن القصصى وتجارب الشباب » عرض فيه لتجربته مع الخمسين أقصوصة التى أعطيت له من نادى القصة لتقديرها وتقديم تقرير واف عنها. وكان لمندور ثلاث ملاحظات أساسية على هذه المجموعة من القصص : أولا هو أن الأدباء الشباب قد فهموا الواقعية فهما ساذجاً مؤداه أنها مجرد رصد وتسجيل لما

يقع فى حياتنا الشخصية . ولما كانت « الحياة الشخصية » لأعمار كتاب القصة الشباب ، هى مرحلة المراهقة بما فيهامن هواجس وأحلام مضغوطة ، فإن المحسين قصة التى قرأها مندور فاضت بهذا اللون الفج من أدب المراهقين (محاولات المراهقين الأدبية على وجه أدق . والملاحظة الثانية كانت من الكثرة العددية للذين تقدموا حينذاك إلى مسابقة نادى القصة ، فقد إنعكست هذه الكثرة على القيمة الفنية لهذه الأقاصيص التى لم تعدو كونها « حواديت » هرول الشباب فى نسجها كيفما اتفق ظناً خاطئاً منهم بأن القصة أيسر الفنون الأدبية منالاً . بينما يعتبر مندور فن القصة — على النقيض من رأى الشباب — هى فن النضج، وليس النضج فى رأيه مرادفاً للشيخوخة ، ولكنه مرادف للثقافة العميقة ، والتجارب الواسعة . والملاحظة الثالثة التى لفتت نظر الدكتور مندور هى خلو المحسين أقصوصة من أية موضوعات تاريخية أوقومية ، على الرغم من أن التاريخ القومى يمد الفنان الناشىء بهيكل جاهز من الأحداث والقيم التى تحتاج إلى بلورة الفنان الموهوب المثقف . فالبحث عن موضوعات للقصص فى أحداث التاريخ قد يحتاج جهداً فى القراءة ، ولكنه من جهة أخرى يذلل للأديب « أهم مشكلة فى الفن القصصى ،وهى مشكلة التصميم الفكرى للقصة أو الأقصوصة وذلك لأن أحداث التاريخ كفيلة بأن تمده بالهيكل العام للقصة أو على الأقل بالقطع الأساسية التى يستطيع أن يبنى بها قصته بتنسيقها تنسيقاً يضمن للقصة بناء فنياً متماسكا ، ومتى تم البناء على نحوما تصنع قطعة الاثاث أصبح من السهل ملء الأدراج ، وأن يكن حشو تلك الأدراج سيظل مختلف القيمة وفقاً لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة »(ص ٤٤) . ولم يمنع تمسك مندور بالمادة التاريخية من أن يسلك القصاص فى فهمه لأحداث التاريخ وطريقة بنائها سلوكا واقعياً بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة ، باستخلاص حقائق الواقع التاريخى والمعاصر ثم « عرضها عرضاً فنياً سليما ثم محاولة تفسيرها والإيحاء بوسائل علاجها أوهدمها

أو تغييرها » (نفس الصفحة) . وبالتالى ، يصبح الهيكل التاريخى للقصة مجرد « تمهيد للأدب الواقعى الذى نطالب به وسنظل نطالب به أدبائنا الناضجين » (ص ٤٦) .. ويتضح لنا مبلغ الصدق والإخلاص الذى يكنه مندور للحقيقة الأدبية حين يسجل على نفسه أنه بهذه الآراء التى يطرقها للبحث والمناقشة ، إنما يسجل تحولا فى نظرته الفنية ، فتلك الآراء ليست إلا « خواطر ودروس يخيل إلى أنها قد دفعتنى إلى مراجعة أو على الأصح تحديد بعض الآراء التى سبق أن أذعتها فى كتبى ومقالاتى ، وكأننى قد طبقت تلك الآراء عملياً على الطبيعةفتبين لى بعض ما كان فيها من نقص فى التحديد » (ص ٤٧) .

بهذه الدرجة العالية من النضج والأصالة والعمق ، يناقش مندور فى الصفحات التالية عمـلا يعد من الزاوية التاريخية أحد معالم الطريق إلى القصة المصرية ،هو «ليالى سطيح»القصة التى كتبهاحافظ إبراهيم فى أوائل القرن الحالى ونشرها عام ١٩٠٦ . ويحددمندور ثلاثة أطر لاسبيل إلى تقييم « ليالى سطيح» خارجها . وأول هذه الأطر هو الإطار التاريخى حيث كنا منذ أواخر القرن الماضى فى قبضة الإستعمار البريطانى نعانى ويلات القهر الأجنبى ،وما يصحبه من استغلال بشع . وهناك ، ثانيا ، الإطار الاجتماعى حيث كنا نعانى ويلات التخلف الحضارى بإنعكاساته المتعددة على أرواحنا ووجداننا . وهناك ، ثالثاً ، الإطار الثقافى حيث كنا فى صراع مرير بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب. وفى غمرة هذة الظروف مجتمعة ولدت القصة المصرية الرائدة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى تجمع بين أسلوب المقـامة ، وأسلوب القصة الروائية . ثم أعقبتها « ليالى سطيح » وقد تخلصت من ربقة السجع العربى التقليدى ، وإن لم تنج من عاهة « التضمين » التى تسمح للمؤلف أن يقتبس من غيره ما يشاء ويضمنه السياق الروائى . وإذا كان المويلحى قد اختار لقصته قالباًيشبهفى الـكثير أسطورة « أهل الـكهف» التى صاغها الحـكيم فيما بعد عملا

دراميًا ، فإننا نرى حافظ ابراهيم وقد ابتكر مجموعة من اللقاءات بين كاتب القصة ، وسطيح العراف العربى المشهور، أجرى خلالها مجموعة من الأحاديث حول أهم القضايا التى كانت تشغل بال المجتمع آنذاك. والقصة لذلك – فى رأى مندور – تكاد تكون عدة لوحات إجتماعية يضمها خيط رفيع هو أصالة كاتبها . تتضح هذه الأصالة من إنشغال الكاتب بقضية اللغة وإزدواجها بين اللسان والقلم .
وإذا كان حافظ لم يوفق إلى حل واقعى لهذه المشكلة ، فإن تاريخنا الأدبى كان يدخر الدكتور هيكل فى قصته الرائدة « زينب » لتجربة هذا الحل بصوره أكثر نجاحًا . والحق أن التفات مندور إلى دور قصة مثل « ليالى سطيح » جدير بكل تقدير ، لأن تاريخنا الأدبى ، فى فن القصة بالذات ، بحاجة ماسة إلى إلى إعادة التقييم . فحين يقرن مندور بين « ليالى سطيح » والقصة الاجتماعية ، فإن ذلك يعنى أن للدعوة الواقعية تراثًا عميق الجذور فى تجارب الأجيال السابقة من أدبائنا الشيوخ.ذلك أنه لا يمكن تصور الواقعية فى الأدب المصرى الحديث، على أنها مجرد هتاف نظرى مستورد من الخارج . بل لا بد من أن تكون ثمة بذور فى أرضنا المحلية ، تحمل خصائص الوجدان الواقعى فى الفن . وهذا ما يحدث فى الأرض الاجتماعية تمامًا، فهى تلد صراعتها الخاصة وتناقضاتها المحلية التى تزداد إحتدامًا إلى أن يحدث التغيير من جراء هذه التناقضات وصراعها أولا ،والوعى النظرى المهتدى بالتجربة الإنسانية العامة ، ثانيًا. فلا يمكن القول بأن ميلاد الواقعية فى بلادنا يؤرخ له بتاريخ الإنتاج القصصى عن الشرقاوى ويوسف إدريس وإبراهيم عبد الحليم . وإنما على ضوء المنهج العلمى الدقيق الذى آثره مندور ، يمكن للواقعية أن تصبح أكثر ثراء ويمكن لأدبنا أن يصبح أكثر خصوبة وعراقة . حين يمتد تاريخنا الواقعى إلى محاولة المويلحى وتجربة حافظ إبراهيم ثم محمود طاهر حقى ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ .لابأس من أننا سنرصد عدة تيارات متباينة داخل الإطار

الواقعى ، فإن تعدد التيارات الفنية واختلافها بل وصراعها مع بعضها البعض هو دليل الحياة الحرة المتجددة . وإذن فقد كانت التفاتة مندور إلى «ليالى سطيح» من هذه الزاوية التفاته ذكية عميقة على جانب كبير من النضج . ومن الناحية الفنية يقول مندور (ص ٥٦) : «هذه هى ليالى سطيح التى يظنها البعض أحياناً محاكاة عظيمه لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد إنشاء لغوى خال من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة ، مع أنها فى الحقيقة تقف فى صف طلائع فن أدبى رفيع وهو فن القصة الإجتماعية ، ومع أننا لا نزال نجد فى مطالعتها لذة عظيمة وجمالية لا شك فيها . وإذا كان هناك ما يبدو مأخذا على ليالى سطيح فهو التزمت فى إختيار الألفاظ والإسراف فى الحرص على الجزالة ، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الأدباء التقليديين ، بالرغم من أن الشعر كان البارودى قد إستطاع أن يخلصة بقسوة قاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة» . وهكذا كان مندور يمزج بين معالجة الشكل ، جنباً إلى جنب مع معالجة المضمون ، بحيث نخرج من التقييم ونحن على ما يشبه اليقين من أن كليها يؤثران فى بعضهما البعض ، بالسلب أو بالإيجاب ، ومن ثم فهما يشتركان معاً فى التأثير على المتلقى ، كياناً وقلباً ووعياً .

وقد عاودت مندور فكرة « النماذج البشرية » بعد حوالى عشر سنوات من تجربته الأولى التى نشرها متفرقة فى مجلة الثقافة حوالى عام ١٩٤٣ ثم أعاد نشرها فى كتاب فى العام الذى يليه . وقد ضم كتاب « نماذج بشرية » فيما ضمه من أعمال المسرح والرواية الأوروبية ، عملاً مصرياً معروفاً هو « إبراهيم الكاتب » الشخصية الرئيسية فى الرواية التى كتبها المازنى بهذا الاسم . وبعد عشر سنوات تقريباً كما قلت ، تابع مندور هذه الفكرة الفنية النقديه بالتنمية والتطوير حين كتب عن « جانين مونترو » بطلة قصة « الحى اللاتينى » للدكتور سهيل إدريس ، كما كتب عن « أحمد عاكف » أو البرجوازى الصغير كما شاء أن يدعو بطل قصة « خان الخليلى » لنجيب محفوظ . وقد ضم ما كتبه

عن هاتين الشخصيتين إلى كتابه « قضايا جديدة » الذى لا تزال نعرض له بالتحليل والتقييم .

وجانين مونترو فى واقع الأمر تشارك الشاب العربى فى القصة ، بطولتها . أى أنها لا تنفرد بالسيادة الفنية أو الإنسانية على مجرى الأحداث ، والقيم التى تزخر بها الرواية . وهى تحمل بعض القسمات ، لا كلها ، التى تميز بها الكاتب إبان تلك المرحلة من مراحل تطوره الروائى . لهذا السبب ندرك ما يمكن أن تنطوى عليه دراسة مندور لشخصية جانين من تضخم ومبالغة فى أحد جوانب القصة حتى أنه يجعل منها البطل الحقيقى والوحيد للرواية . فليست جانين إلا أحد جوانب البطولة التراجيدية فى هذه الرواية التى تجسد ضراوة ذلك اللقاء التاريخى بين العربى والحى اللاتينى (ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب « أزمة الجنس فى القصة العربية » ليتتبع رأيى مفصلاً) . وهو لقاء مجموعة هائلة من التناقضات بين الشاب الشرقى المتخم بألوان مذهلة من التخلف الحضارى والتقاليد الراسخة غير الديمقراطية ، بإحدى فتيات أوروبا المتفتحة على حضارة متقدمة مزدهرة . ذلك هو لب المأساة وجوهرها الروحى العميق وليست قصة الحب الفاجع بين جانين والشاب العربى إلا هيكلاً عظميا يحدد الأبعاد الخارجية للمأساة . أما ما كساه الفنان من لحم ودم فهو المادة الحية التى تستوجب التشريح العلمى الدقيق ، لنضع أيدينا على تفاصيل هذه الفاجعة . فليس الفتى ولا الفتاة بملومين فى حدوثها ، وإلا ما كانت المأساة فى مستوى الجبر القدرى الذى لا يرحم ، أى لما كانت مأساة على الإطلاق . وكان بالامكان تحويلها إلى شىء قريب من الميلودرام . وإنما السبب الجوهرى يكمن فى ذلك الصراع الحضارى الجبار بين الشرق والغرب ، وإنعكاساته الوجدانية المعقدة على قيم الفرد والمجتمع سواء بسواء .

لم يشأ الدكتور مندور أن يتناول هـذه التفصيلات الدقيقة أثناء علاجه لشخصية جانين ، واكتفى بإلقاء اللوم على المؤلف لأنه لم « يحدد لنا أبعاد بطله تحديداً دقيقاً وأن يسبر أغوار نفسه وأن يضىء المظلم فى حناياها ، ولـكنه لسوء الحظ لم يستطع » (ص ٦٠) . ولقد كان جديراً بمندور أن يدرس من خلال جانين فـكرة « النمطية » فى الرواية . أى كيف يمـكن لإحـــدى شخصيات القصة أن تتجاوز ذاتها وتحمل عبء التعبير الحر عن إحدى الحالات النفسية « الشائعة » المشتركة من قطاعات إنسانية عديدة ، أوالتعبير عن إحدى المراحل الحضـارية فى تاريخ الانسان ؟ إن نمطيـة الشخصية الروائية من القضايا الفنية المطروحة للبحث دائماً . فما هو الذى تنازلت عن جانين ، وما الذى اكتسبته ، لتصبح فى آن واحد ، حبيبة ذلك الشاب العربى القادم من بيروت ، ورمزاً للحضارة الغربية . ما هى الصفات الإنسانية — على وجه التحديد — التى حافظت عليها بالرغم من رمزية كينونتها الفنية ، وماذا صنع الفنان ، وما هى أدواته الإبداعية فى خلق هذا النموذج البشرى الرامز إلى حضارة كاملة أو إلى حالة نفسية شائعة على أكثر الفروض تواضعاً ؟

لم يجب الدكتور مندور على أى من هذه الأسئلة ولا عن غيرها مما يقترب فى كثير أو قليل من النسيج العام للرواية والرؤية الشاملة للروائى ، لأنه ظل منحصراً بين تخوم الشخصية الفنية فى إطارها الانسانى ، فجاءت نموذجاً بشريا فقط ، كتلك النماذج التى كتب عنها أحد الـكتاب الفرنسيين وتأثر به مندور فيما كتب .

وبنفس هذا المنهج كتب مندور عن شخصية « أحمد عاكف » بطل « خان الخليلى » لنجيب محفوظ . فبالرغم من أنه وضع عنواناً عاماً لهـــذه الشخصية هو « البرجوازى الصغير » فإننا افتقدنا منذ البداية همزات الوصل

بين الجانب الانسانى المحض لهذا البرجوازى الصغير ، والتعبير الطبقى الذى يحمله بين قسماته الإنسانية . أو بعبارة أخرى : كيف استطاع الفنان أن يخلق من أحمد عاكف ممثلا طبقياً للبرجوازية الصغيرة ؟ وأقول أن نجيب محفوظ قد صور هذه الشريحة الطبقية فى جميع أعماله الروائية ، ولكنه يخصص لكل شخصية من شخصياته مجموعة من الملامح الذاتية المتفردة التى تجعل منها « لافتة مزدوجة » — على حد تعبير أنور المعداوى — تحمل إسمها الانسانى الخاص بكل ما يعنيه الكيان الفردى للبشر ، كما تحمل أحد جوانب البرجوازية الصغيرة من وجهة نظر الفنان . وخان الخليلى هى إحدى حلقات السلسلة التى التى بدأ نجيب محفوظ فى كتابتها منذ « القاهرة الجديدة » إلى « السراب » . وفى كتابى « المنتمى » أوضحت كيف أن القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، تشكل فيما بينها بناء ملحميا يصوغ مرحلة « السقوط والانهيار » فى تاريخنا الحديث . وقد كان من نصيب كل حلقة فى هذة الحلقات أن تجسد جانباً بطولياً من جوانب هذه الملحمة الروائية . واختار نجيب محفوظ لخان الخليلى أن تجسد شخصية « المضطهد » الذى تسحقه ظروفه الطبقية الشاذة ، فتنمو لديه عقدة الاستشهاد . وبالرغم من أن هذا المنهج يميل إلى تقسيم مجموعة كاملة من الروايات إلى « شخصيات » فنية ، وبالتالى كنا نستطيع الاقتراب من وجهة نظر مندور ما دام الباب المنهجى الذى دخلنا منه يكاد يكون مشتركا . إلا أننا نعود فنفترق مرة أخرى قبل أن نلج العالم الداخلى لنجيب محفوظ . فهو عالم معقد متشابك لاسبيل إلى تصوره تصوراً أقرب إلى الحقيقة والواقع إلا إذا إستنرنا ببقية أعماله من ناحية ، وببقية الشخصيات فى الرواية الواحدة من ناحية أخرى ، وبحركة الأحداث من ناحية ثالثة . وقد ظل مندور بعيداً عن هذه المنطقة التى تتسم بالزحام ، وآثر المضى فى حدود تلك الدائرة الرحبة التى يجمع فيها الخيوط الانسانية لإحدى الشخصيات،

فإذا بها تتمثل أمامنا بشراً سوياً ، تكاد تنقطع الأسباب بينه وبين الرواية التى ولد بين أحشائها . وبالتالى تكاد تنقطع الصلة بينه وبين أى تعبير رمزى خارج ثيابه الآدمية . وهكذا يهدينا مندور شيئاً أقرب إلى « الفن » منه إلى « النقد » ، شيئاً يفصح عن الميل الفطرى عند مندور إلى المسرح .

غير إننا نستطيع مع ذلك أن نستمد من حياة مندور النقدية ثلاث خطوات بارزة فى طريق نقد القصة : الخطوة الأولى هى الاهتمام بالجانب النظرى للدعوة الواقعية فى النقد القصصى ، والخطوة الثانية هى الاهتمام بتاريخ أدب القصة فى بلادنا بحيث نكتشف جذور الاتجاه الواقعى فى أعمال الرواد ، والخطوة الثالثة هى إمكانية التخصص الحاد فى أحد عناصر العمل الفنى دون اللجوء إلى مناقشة بقية العناصر. فإذا كان مندور قد وفق إلى « تجسيد فنى للشخصيات » لا إلى تقييم موضوعى لها ، فإن الخطوة التالية — التى كان له الفضل الأول فى التمهيد لها — هى التخصص « النقدى » لتقييم شخصيات الفن ، كما نرى فى النقد الأوربى الذى ينشغل بشخصية هاملت أو إيما بوفارى إنشغالا يصل فى بعض الأحيان إلى مجلدات ضخمة للشخصية الواحدة .

أى أن الخطوات الثلاث الرائدة التى اجتازها مندور ناقداً للقصة ، هى بمثابة علامات الطريق إلى النقــد الواقعى السليم لهـذا الفن السائد على وجداننا وآدابنا اليوم .

تحت عنوان « فن المسرحية » كتب الدكتور مندور عام ١٩٦٣ فصلا مركزاً فى كتابه « الأدب وفنونه » عن مجموعة الفروض النظرية التى يستقيها من تاريخ الأدب المسرحى ، لتكوين مفهوم عام لهذا الفن . ولا شك أن تصور الناقد لأحد الفنون الأدبية ، هو الركيزة الأساسية لمنهجه النقدى عند التطبيق. أى أننا إذا استطعنا أن نتعرف على مفهوم محمد مندور للفن المسرحى ، سوف يقودنا هذا التعرف إلى اكتشاف مفهومه فى النقد المسرحى . وينطلق الدكتور مندور فى مفهومه عن فن المسرحية سواء فى إطارها الشعرى أو فى قالبها النثرى دون أن يكون لهذا الشكل اللغوى أى أساس للتفرقة بين مسرحية وأخرى. إذ كلتاهما تنبع من نفس المصادر والأصــول التى مرت بها تطورات العمل المسرحى عبر التاريخ . وتبدأ التفرقة الحقيقية عند مندور ، بين مفهوم أرسطو للعنصر الأساسى فى الدراما وهو الحدث أو القصة أو الأسطورة التى من شأنها توليد عاطفتى الفزع والخوف فى نفس المتفرج . وبين مفهوم ناقد حديث كلايوس إيجرى الذى يرى فى المقدمة المنطقية (Premice) الدعامة الأولى فى العمل المسرحى . إذ هى المضمون الفكرى والعلة الغائية لهذا العمل ، يتلوها مباشرة عنصر الشخصيات بأبعادها المحددة مسبقاً ، لتحريك الأحداث وفق المقدمة المنطقية المسرحية . ويميل مندور مؤقتا إلى رأى أرسطو بأن الميتوس أو الأسطورة أو الحدث هو المقوم الأساسى المسرحية ، بينما لا يرتفع العنصر الفكرى إلى مستوى العامل الحاسم فى الفن الدرامى . إلا فى تلك المسرحيات الفكرية المجردة من حرارة العاطفة والانفعال وتعتمد على برود الجدل العقلى

البحث . غير أن ناقدنا يعود إلى تعريفه العام للأدب كصياغة فنية لتجربة بشرية فيدرج تحته فن المسرحية أيضاً . وإذن فلابد من تفصيل معنى التجربة البشرية فى العمل الدرامى ، كما لابد من تفصيل معنى الصياغة الفنية لهذا العمل. وهكذا ينتقل إلى أن ثمة مصادر ستة جامعة مانعة للتجربة البشرية ، هى الأسطورة والتاريخ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب ، والخيال الذى يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة ، والتجربة الشخصية للأديب ، والعقل الباطن . فالأسطورة هى عماد التراجيديا الإغريقية ، وهى أصلح الخامات لتوليد عاطفتى الفزع والخوف اللتين ينتهيان بتطهير النفس البشرية كما يذهب أرسطو . وفى مثل هذه الأعمال تنزوى الفكرة لتحتل مكانا ثانويا . وبالرغم من أن المسيحية فى القرون الوسطى قد اعترفت بالمسرح وشجعته إلا أنها حاربت الأساطير الوثنية وحصرت انتباه الكاتب الدرامى بين جدران قصة الصلب والشهداء من القديسين . إلى أن جاءت الكلاسيكية فى عصر البعث ، فكانت العودة إلى الينابيع اليونانية الرومانية القديمة من سمات النهضة الأوربية التى بدأت فى الانتشار منذ القرن الخامس عشر . وقد تمثل الكلاسيكون التراث الإغريقى الرومانى ، ولكنهم رفضوا أن يظل الصراع الدرامى بين الإنسان والقوى الخارجية . ذلك أن مذهبهم « الإنسانى » العام دفعهم إلى تصور الصراع الدرامى تصوراً جديداً على ضوء إمكانية قيامه داخل النفس الإنسانية ، بين العقل والعاطفة أو بين العواطف المتضاربة . وأمسى تحليل النفس البشرية الهدف الأول للدراما الكلاسيكية بدلا من فكرة التطهير الأرسطية . وظلت الأسطورة مع هذا التطور محورا لمختلف التيارات والمذاهب الفنية التالية للكلاسيكية ، إذ امتازت التجربة الأسطورية بخاصية المرونة التى سمحت بتطويعها للكثير من اتجاهات الأدب حتى عصرنا الحاضر .

أما المصدر الثانى للتجربة البشرية فهو التاريخ الذى لا يراه مندور قيداً على

المؤلف المسرحى ، بل يذهب إلى ماذهب إليه ألكسندر ديماس الأب من أن التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه ثيابه . وبالتالى فلا ينبغى على الفنان أن يزيف التاريخ بنفس القدر الذى يجب أن يراعى فيه الناقد حرية الفنان فى التصرف بأحداث التاريخ، فى حدود الفكرة التى يستهدف تقديمها ، وفى إطار التجربة التاريخية و نسيجها الدرامى . يستثنى من ذلك أولئك الذين يستهدفون من التاريخ بعث إحدى مراحله أو مجموعة من شخصياته ، فهم قد اختاروا منذ البداية أن يتقيدوا بالمواصفات المؤرخة للأبطال والأحداث ، ولا يمنحهم الناقد سوى حرية التفسير لحركة الأحداث والشخصيات . وإذا كانت الأسطورة قد منحت العمل المسرحى القدره على توليد عاطفتى الفزع والخوف ، ومن ثم تطهير النفس البشرية من مكبوتاتها . وإذا كانت التجربة التاريخية قادرة على تجسيد الفكرة العامة الشاملة التى يود الكاتب إبرازها .. فإن واقع الحياة العاصرة كفيل بأن يمد الفنان بالشخصيات الإنسانية الحية التى يمكن استلهام أبعادها المختلفة فى بناء المسرحية . وهذا مانشاهد أمثلته فى المسرحيات الحديثة التى بدأ كتابها من رواد المذهب الواقعى يمهدون بواسطتها للتغيير الاجتماعى. وأما الخيال فهو القدرة الذهنية الخالقة التى يستكمل الفنان بواسطتها رتوش الواقع الخارجى . ويتم ذلك بوحى مايؤمن به من معتقدات قادرة على الإيماء بالتغيير إذا كان الفنان واقعياً أو الإيحاء بالرمز إذا كان الفنان جمالياً رمزيا . غير أن التجربة الشخصية للفنان ستظل معينا لا ينضب من الأحاسيس والأفكار والإنطباعات التى تواجه الكاتب مباشرة فى حياته الخاصة والعامة . ولا يميل الدكتور مندور نحو ما يقول به البعض من أمثال إليوت ومدرسته من أن العمل الفنى هروب من الشخصية أو انسلاخ عنها . فبالرغم من أنه يمكن معادلة التجربة الشخصية معادلة موضوعية فى العمل الفنى، إلاَّ أن حرارة الإنفعال فى التجربة الشخصية ستظل هى المورد الرئيسى للتجاوب الفعال بين الفنان والمتلقى . والمصدر السادس والأخير للتجربة البشرية هو العقل الباطن الذى تم اكتشافه عن أن النفس البشرية

عميقة الأغوار إلى حد بعيد ، وأن ما بها من كنوز الأحلام والمكبوتات غير قابل للفناء .

هذه إذن هى المصادر الستة الجامعة المانعة فى رأى الدكتور مندور للتجربة البشرية قبيل صياغتها الفنية فى الإطار الدرامى . وهى ليست إلا محاولة أرسطية من حيث الجوهر تهدف إلى قولبة الدراما فى إطار مجموعة من المبادى الفنية والإنسانية الثابتة . وهى بلا ريب مستخلصة من الأعمال الأدبية فى فن المسرح على طول تاريخه ، ولكنها تفقد إمكانية الحركة الدينامية والتنبؤ بما يمكن أن يكون عايه هذا الفن غداً . ثم يتناول مندور « أهداف المسرحية » باعتبار أن هدف المؤلف يحدد له موضوعه ، ويعين له الوسائل لمعالجته فنيا . فالهدف إذن يتحكم فى مسار الأصول الفنية وخلقها . إذ عندما كانت المسرحية اليونانية جنينا يحبو بين معابد الآلهة كانت مجرد ترنيمة يسبح بها الكهنة وينشدها وراءهم الخاصة من أهل الدين . ولهذا لم تدعى مسرحاً ، بل دعوها بإسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى هو الدمثيرامب . وقد كان هذا الجنين مجرد التفجع على آلام ديونيزوس إله الخمر . وأخذت المسرحية الإغريقية فى التحدد بقيام الحوار بين أكثر من شخصية . وكان التطهير هدفها الأول إذا كانت تراجيديا ، والنقــد الإجتماعى الساخر إذا كانت كوميديا . وما أن أقبلت المسرحية الكلاسيكية فى عصر النهضة واتخذت لنفسها هدفاً جديداً هو تحليل النفس البشرية بقيام الصراع الداخلى فى الإنسان بدلا من الصراع بينه وبين القــوى الخارجية . . حتى قام من أبناء ذلك العصر من يصوغ المسرحية الكلاسيكية فى مجموعة من القوالب الجامدة التى استلهم مبادئها حقاً من أرسطو ولكنه جعل منها ما يشبه القانون العلمى فى صرامته ، كمبدأ الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) ومبدأ فصل الأنواع (التراجيديا والكوميديا) فضلا عن المبدأ الأكبر المعروف بالمحاكاة . ولقد عرفت الكلاسيكية خروجاً

عن هذه المبادىء ، أو تفسيرات متعددة تخرج بها عن المفهوم الأرسطى قليلا أو كثيراً ، ولكنها ظلت مع ذلك محصورة فى حدود ذلك الإطار التقليدى . غير أن الإنفجارات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع الأوروبى منذ القرن الثامن عشر ، أخذت تغير من القيم والموازين الفنية . فقد أصبحت الطبقة المتوسطة بأهدافها المحددة هى الفرشة الموضوعية لما أسموه فى ذلك الحين بالكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . وهى تلك المسرحية الهادئة التى تميل إلى الاعتدال. واختفت بذلك القواعد الكلاسيكية المتزمتة ، فلم تعد لوحدة الزمان ووحدة المكان القيمة المطلقة التى كانت لها فيما سبق . وبقيت وحدة الموضوع حائلا دون التفكك فى العمل المسرحى . واختفى الفصل المتعسف بين الأنواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا ، فلم تخل الدراما البرجوازية من الفكاهة الخفيفة ، ولم تخل الكوميديا من الدموع . وإستقند كتاب ذلك العصر على شكسبير الذى خرج بلا جدال على القوانين الكلاسيكية ، ومع هذا فقد بلغ الذروة من النجاح الفنى . وجاء القرن التاسع عشر ومعه تعددت الإتجاهات والمذاهب الفنية ، وإن ساد من بينها الاتجاه الرومانسى والمذهب الواقعى . وقد تخفف كلاهما من القيود السابقة وأغلال الماضى . فإختار الأول التعبير العاطفى المفرط عن ذات الفرد ، واختار الآخر التعبير عن فساد المجتمع والبيئة . ثم أقبل القرن العشرون بمكتشفات العقل الباطن ومكبوتات النفس . وأخيراً أقبلت حربان عالميتان مدمرتان ، أعقبهما السباق المجنون إلى التسلح . وفى هذه المراحل جميعها تغيرت أهداف الأدباء والفنانين من الإحساس بالظلم إلى الرغبة فى تغييره إلى الإحساس بعبث الوجود الانسانى ولا معقولية الحياة وكانت هذه الأهداف جميعها هى المصدر الأول فى تطوير البناء المسرحى وأصوله الفنية من الشكل الاغريقى إلى الشكل الكلاسيكى إلى الشكل الواقعى إلى الشكل العبثى الأخير . وكلما تغيرت الأهداف ستظل أدوات

تجسيدها فى تغير مستمر . وينتقل مندور بعد ذلك إلى عنصر « الشخصيات » فى العمل المسرحى . وهنا يفرق مرة أخرى بين مفهوم أرسطو للشخصيات كتجسيد لنوع من السلوك ، ومفهوم لايوس إيجرى للشخصية المسرحية التى يوليها أهمية بالغة . . فهى تتسم عنده بأبعاد ثلاثة رئيسية من شأنهـــا صياغة الدراما وفقا للمقدمة المنطقية التى مهد بها المؤلف . والأبعاد الثلاثة هى البعد الجسمى ، والبعد النفسى ، والبعد الاجتماعى . ويختلف تركيز الفنان على بعد دون آخر حسب الاتجاه الذى يسير فيه . فالاتجاه الواقعى يركز على البعد الاجتماعى ، والاتجاه الفرويدى يركز على البعد النفسى ، والاتجاه الطبيعى يركز على البعد الجسدى . غير أن كل اتجاه من هـذه الاتجاهات لا يتجاهل بقية الأبعاد المكونة للشخصية الفنية . وهم جميعاً يتفقون على أن هذه الشخصية هى المحور لرئيسى فى العمل المسرحى . ولا يميل مندور ناحية هـذا المفهوم الذى بلوره إيجرى فى كتابه عن « فن كتابة المسرحية » ولـكنه يكاد يتفق مع أرسطو على أن القصة أو الميتوس أو الحدث هو عماد فن المسرحية . فإذا أتينا إلى الصراع الدرامى حيث ترجح الدراما اليونانية الصراع الخارجى ، وتؤثر الـكلاسيكية الصراغ الداخلى ، نلاحظ أن العصر الحديث يقيم الصراع الدرامى أساساً بين الأفـكار . وكذلك البناء الدرامى قد تطور من العصر اليونانى إلى عصرنا الحاضر منذ أن استقل الفن المسرحى على يدى الـكلاسيكيين عن فنون الغناء والرقص . وتبلور الهيـكل المسرحى فى أزمة يرتفع عنها الستار . وقد تشابكت خيوطها . . ثم تتدرج الانفعالات والشخصيات والأحداث إلى الذروة حتى تجد حلا يهبط بها مرة أخرى . على أن يتم ذلك وفقا لقانون العلة والمعلول أى السببية الفنية ، وفى إطار بعض الحيل المسرحية كالفاجآت المبررة والفاجأة المزدوجة . واتسعت الهوة شيئاً فشيئاً بين العصور القديمة والعصور الحديثة ، فلم يعد الشعر هو لغة المسرح ، كما لم تعد الفصحى — عند مندور —

باللغة القادرة على تجسيد الحوار الواقعى فى المسرحيات الشعبية . ولكن يحبذ استخدام الفصحى فى المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة أجنبية .
ولا يقسم مندور أنواع المسرحيات حسب التركيبة الفردية لكل عمل درامى، بل يتتبع اتجاهات الدراما فى صورتها التاريخية حتى يصل إلى تخوم إبسن وشو وتشيكوف فيجمعهم فى مدرسة واحدة هى المدرسية الواقعية . ويختتم هذا الفصل الموجز المركز بمقاييس النقد المسرحى ، فيجعل من المضمون هدفاً رئيسياً للناقد ، تتلوه الأصول الجمالية المستقاه من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة ، وما يمكن أن يضاف إليها من روافد التجديد . وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد أن يرصد بدقة وإمعان أواصر العلاقة الوثيقة بينها ، وكيفية تطويرها فى محاذاة إزدهار المسرح وتقدم وعى الجماهير به .

ويتأكد لدينا من هذا العرض أن مندور هو الناقد الأرسطى الذى يقبل على التجديد بمقدار ، ويتردد مراراً قبيل أخذه بالظواهر الجديدة فى الفن الدرامى ، والمعايير الواجب إستخلاصها من تطبيقات هذا الفن العملية . ومندور هو إبن خشبة المسرح الفرنسى بكل ما تحمله من دلالات . فالمسرح الفرنسى هو الأب الشرعى للدراما الكلاسيكية . . سواء فى مضمونها التراجيدى عند العملاقين كورنى وراسين ، أو فى مضمونها الكوميدى عند عملاقها موليير .
وبالرغم من أن احتضان فرنسا للاتجاهات الطليعية وتصديرها إلى بقية أنحاء العالم ، إلا أن مقاييسها التراثية شديدة الصرامة فى الإعتراف بأية ظاهرة فنية جديدة . وقد تأثر مندور بهذا الإتجاه الفرنسى فى إحتضان البراعم الجديدة ورعايتها، ولكن مسألة الإعتراف بها تنال عنده قدراً كبيراً من التردد. ذلك أنه ظل مصراً طيلة حياته النقدية على مجموعة من المبادىء المجردة فى تعريف الأدب ومصادره ومقوماته ومؤثراته . ولم يتنازل عنها أمام أية ظاهرة جديدة قد تحمل فى طياتها معالم جديدة تضاف إلى التراث الأدبى المعترف به . ولعل تكوينه الثقافى المبكر فى رفقة اليونانيات والمنهج الفرنسى ، هو السبب الرئيسى والهام فى تعلقه بروح أرسطو أمام تقييم العمل المسرحى .

(١)

من نظريتى النقد والأدب، استلهم مندور ميوله الفنية نحو المسرح والشعر. فباستثناء بعض النماذج البشرية فى كتابه المعروف بهذا الإسم ، لا نكاد نعثر له على دراسات متخصصة فى الرواية أو القصة القصيرة . ذلك أنه قد اختار فى وقت مبكر معالجة الفن المسرحى وفن الشعر ، معالجة أكاديمية تارة ، ومعالجه صحفية تارة أخرى . ولكنها فى جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة . فإذا تناولنا الآن إنتاجه النقدى فى مجال المسرح ، سنصادف أفكاره النظرية متناثرة فى أعماله التطبيقية كمسرحيات شوقى وعزيز أباظه والمسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم، مما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل . إلا أن الدكتور مندور شاء أن يبلور هذه الأراء النظرية المتناثرة فى كتيب صغير باسم «المسرح » رفض فى مقدمته أى احتمال لأن نكون قد ورثنا عن الفراعنة أو العرب فنا مسرحياً بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة . فلا يكفى مطلقاً أن تكون ثمة أساطير تتضمن صراعا دراميا يرتلها الكهان بين جدران المعابد ، حتى نقرر أن لنا تراثاً مسرحياً ممثلا فى أسطورة إيزيس وأوزوريس كما جاء فى كتاب المسرح المصرى للدكتور لويس عوض . وإنما يميز فن المسرح عن غيره من ألوان الفنون والفكر ، البناء الفنى الخاص به. وهو الأمر الذى لم يتوفر فى تراثنا المصرى القديم من الأساطير الفرعونية . ويرجح الدكتور مندور أن الفرق بين التكوين العقلى عند الإغريق القدماء ، وهذا التكوين عند الفراعنة ، هو العامل الحاسم الذى أدى إلى انعتاق الفن المسرحى من أحضان الكهنوت اليونانى واتصاله بحياة الشعب ، وموته وجموده بين أروقة المعابد المصريه القديمة . فالعقلية اليونانية تصورت الآلهة كالبشر فى كافة جزئيات الواقع الإنسانى لدرجة اقتراف الخطايا والذنوب . بينما

نجد أن العقل المصرى قد تصور الله فى صورة كلية بعيدة عن عالم البشر . ومن ثم استطاع الإغريق أن يتصوروا الحركة الدرامية فى تكاملها الأسطورى والواقعى، فانفصلت رويداً عن ردهات المعابد ، واتصلت بحياة البشر . ولم يتحقق ذلك للأسطورة المصرية القديمة فظلت مجموعة من التراتيل على ألسنة الكهان . أما التراث العربى فقد خلا هو الآخر من المسرح بالرغم من كل المشابهات التى يقيمها البعض بين الشكل الدرامى ، وبعض الأشكال الحوارية التى جاءت فى نماذج نادرة من الشعر العربى القديم ، أو فى نماذج من النثر الفنى . ويذهب الدكتور متدور إلى أن طبيعة الشعر العربى القديم تتكون من عنصرين أساسيين هما الخطابة والوصف الحسى، وكلاهما على طرفى نقيض من أصول الفن الدرامى . ويبدو أن مندور قد أراد بمقدمته هذه أن يثبت إحدى المسلمات المتوارثة ، وهى أننا تلقينا الفن المسرحى عن الغرب عند نهاية القرن الماضى ، وأوائل القرن الحالى . وهى مسلمة صحيحة فى جوهرها ، ولكنها تحتاج إلى بعض التحفظات فى التفاصيل . هى مسلمة صحيحة من حيث أننا استوردنا الشكل المسرحى الحديث من أصوله المستقرة فى الغرب ، ضمن ما استوردناه من أحدث معجزات الحضارة الغربية فى بدايات نهضتنا المعاصرة . ولكن هذا الإستيراد ، من ناحية أخرى ، لا يلغى ميراثنا الدرامى مهما كان بدائياً . فهذا الميراث وحده — وليس خيال الظل أو الأراجوز أو صندوق الدنيا — هو الذى مهد الوجدان المصرى لاستقبال الشكل المسرحى الحديث. فليس الميراث المكتوب وحده هو الجدير بأن يكون ميراثاً معترفاً به، فالتراث الشفهى المعقول عبر الأجيال ، يتوارى الكثير من تفاصيله ، وينضاف إليه مع توالى العصور ، الكثير من التفاصيل .. بل وتشترك فى صياغته العديد من العبقريات المجهولة ،ومن ثم تكاد تنعدم الأصالة الفردية ، وتبرز الروح الجماعية . وكان المفروض منطقياً ألا نثق

فى هذا التراث كصورة نفسية عميقة الدلالة، تتضمن صراعات متنوعة لا نهائية.
ولكننا مع ذلك ، نعترف بهذا التراث إعترافاً علمياً دقيقاً ، لأننا نحصل منه بالرغم من كل الحواشى والذيول والنواقص والإضافات ، على نقطة البدء فى كل عمل درامى ، على عنصر الصراع كجوهر أصيل للعمل الفنى . فلا شك أن الحس الدرامى كان متوفراً لدى المصريين المعاصرين الذين استقبلوا الشكل الأوروبى للمسرح بترحاب شديد . ولا شك أن تلك الأساطير التى أنكر مندور أهميتها هى الجذر الغائر فى وجداننا الروحى مهما امتدت بنا القرون لنخلف وراءنا أسطورة الإله المعذب أوزوريس رابضة فى كيان الفنان المصرى الأصيل . وإذا كانت البطولة التراجيدية من المعالم الأساسية للتكوين الدرامى ، فإن أوزوريس هو البطل التراجيدى الأول الذى كان له التأثير الدرامى الاكبر على تكوين المسرح القديم ، شكلا ومضمونا . ومايزال له التأثير الأكبر على تكوين المفهوم العام للبطولة التراجيدية فى العصر الحديث . وإذن فقد كانت الدراما المصرية القديمة هى الأصل البعيد المستمر فى كياننا الفنى إلى الآن . مهما احتاج الأمر أن نستورد فى مرحلة حضارية متخلفة منجزات الحضارة المتقدمة فى أوروبا، ومنها الشكل المسرحى الناضج . إلا أن الدكتور مندور كان صادقاً كل الصدق حين عرض للأسباب العلمية التى حالت بيننا وبين أن نرث فنا دراميا عن الحضارة العربية . ولقد وضع يده بلا جدال على أهم النقاط البارزة على تطور مسارنا الأدبى والفكرى حين أوضح الفروق الحضارية بيننا وبين الغرب . فقد صاغت هذه الفروق بالتفاعل مع ميراثنا القديم مسارنا الخاص فى مجال الفكر والأدب والفن . ذلك أن العالم الغربى كان حافلا بالمذاهب والإتجاهات الفنية فى المسرح منذ قدامى الإغريق إلى الأشكال الدرامية الحديثة مروراً بالكلاسيكيين والرومانتيكيين وغيرهم . وقد مضى تطور المسرح الأوروبى فى موازاة التطور الحضارى للمجتمعات الأوروبية . أما نحن فلم يكن لدينا سوى الحس الدرامى

غير المرئى والميراث الشفهى بأشكاله البدائية حتى نهاية القرن التاسع عشر .لهذا بقيت المحاولات السابقة على مسرحيات شوقى الشعرية منذ جاءت الفرق السورية واللبنانية إلى إنشاء الفرق المصرية الرسمية والشعبية ، مجرد محاولات تتلمس الطريق بين عوالم التراجيديا والكوميديا والمسرح الغنائى. وقد تم ذلك فى كافة المستويات المعروفة من الترجمة المباشرة بتصرف إلى الاقتباس والتمصير ، إلى التأليف الأصيل فى القليل النادر ؛ بالعربية الفصحى حينا ، وبالعامية المصرية فى أغلب الأحيان .

قلت أن مندور قد وضع كلتا يديه على فكرة « الفوضى » التى تميزت بها حياتنا الفنية والمسرحية فى بدايتها . وكادت تتحول هذه الفكرة اللامعة إلى نظرية فى المسرح المصرى ، يحدد خصائصه وملامحه القومية : ماذا أخذنا من الأرض المحلية، وماذا نقلنا عن الغرب، وماذا رفضنا من هنا وهناك ؟؟ هذه التساؤلات التى نحتاج إليها فى كافة قضايا أدبنا الحديث ،كانت حياتنا المسرحية برفقة مندور تستطيع أن تجد لنفسها تحديداً وضحاً أشد الوضوح . غير أن مندور فى ظروف عمله التعليمى قد اختار الشكل المدرسى لمحاضراته فى النقد المسرحى. فالفصول التى جاءت بكتابه عن (المسرح) حول تطور النظرية الأدبية فى المسرح والرؤية النقدية له ، ثم تطبيقها على شوقى وأباظه والحكيم وغيرهم .. تحولت فيما بعد إلى كتب مستقلة يحسن بنا أن نعرض لكل منها على حده

أصدر الدكتور مندور عام ١٩٥٤ مجموعة المحاضرات التى ألقاها على طلبة الدراسات العربية العالية ، حول مسرحيات شوقى الشعرية بين دفتى كتاب . وقد صدّره بمقدمة حول العرب والأدب التمثيلى قرر فيها ما سبق له أن رجحه من أن العرب والفراعنة لم يعرفوا أدب المسرح كما عرفه الإغريق . ويكتشف مندور فى أدب شوقى المسرحى أن ثمة تيارين من الشرق والغرب قد تأثر بهما هذا الأدب . عن الغرب تأثر بالأصول الكلاسيكية للمسرح الفرنسى وإن كان يميل ناحية كورنى فى اتخاذه من المسرح مدرسة أخلاقية . ومع ذلك فإن شوقى لم يتأثر بمذهب دون آخر من تلك المذاهب التى راجت فى باريس منذ أن استقر بها مقامه عند نهاية القرن الماضى . غير أن تأثره الأكبر كان بالاتجاه الكلاسيكى الذى يتخذ من التاريخ هيكلاً دراميًا لأحداث المسرحية حتى تصبح مشاكلها للواقع أقرب إلى « المعقول » مهما كان خارقا . وحتى تصبح وعاء أمينا للمشاعر الإنسانية العامة التى لا تتغير قيمها بتغير الزمان والمكان . هذا الجانب « الإنسانى المطلق » فى المسرح الكلاسيكى عثر على استجابة تلقائية من شوقى الذى أضمرت له نشأته الشرقية استعداداً أصيلا لأن يتخذ من المسرح منبراً أخلاقيا بليغاً . كذلك كان الشعر هو عماد اللغة فى المسرح الكلاسيكى . وقد تواءم هذا العنصر مع شوقى الشاعر الكلاسيكى بطبيعته . وإذا كان الملوك والأبطال هم خامة المأساة الكلاسيكية على غرار المسرح الأغريقى الذى اتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالاً لمآسيه .. فإن شوقى شاعر الملوك والأمراء قد استجاب لهذا العنصر بحماس بالغ فى تأثره بالكلاسيكية الفرنسية . وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية قد بنيت أساساً على فكرة « الصراع » الذى يؤثر فى تطور الشخصيات إلى أن تصل الحركة المسرحية ذروة الأزمة أو العقدة التى تلبث على ضوء الأحداث أن تتدرج نحو الحل والإنفراج ..

فإن شوقى بنى مسرحه كاملا على هذا الأساس الكلاسيكى فى البناء الدرامى . وإن ظل تصوره للصراع الدرامى مقصوراً على طرفين هما الشخصية ، والتقاليد المفروضة عليها. فلم يتعمق النفس الإنسانية فى ذاتها بحيث يحتدم الصراع داخل الفطرة البشرية وعناصرها الطبيعية الأصيلة . ومع أن شوقى استمد كل هــذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلاّ أنه لم يتقيد بها فى كثير من الأصول الأخرى كقانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع . فشوقى يبدل فى الزمان والمكان طيلة عرض المسرحية . ولم يأخذ بتقسيم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا فنراه يمزج الفكاهة بالفجيعة . ولم يأخذ باستقلالية المسرح عن بقية الفنون فيمزج الغناء الخالص بالحوار الخالص ، وهكذا .

ثم ينتقل مندور إلى المادة الأولية التى استقى منها شوقى خامته وهى المادة التاريخية والأسطورية والواقعية . فقــد استلهم التاريخ المصرى فى « مصرع كليوباتره » و « قمبيز » و « على بك الكبير » ، كما استلهم التاريخ العربى فى « أمــير الأندلس » واستلهم الأساطير الشعبية فى « مجنون ليلى » و « عنترة » ، واستلهم الواقع المصرى المعاصر له فى الكوميديا الوحيدة التى كتبها « الست هدى » . والملاحظة الأولى على اختيار شوقى لمادته الأولية هو أنه آثر أن يصور فترات الهزيمــة فى تاريخ مصر والعرب من حيث أراد أن يمجد هذا التاريخ ويبعث النخوة الوطنية . ولعلنا نذكر حملة العقاد العاتية على شوقى حين هاجم ضعفه فى الدرايه بأحداث التاريخ واستقصاء عــبره . كما هاجم ضعف حسّــه الدرامى الذى دفعه لأن يركز على أشياء لا تستحق مجرد الالتفات ، وأغفل فى نفس الوقت ما كان جديراً بكل تركيز . إلاّ أن الدكتور مندور يرى منذ البداية أن اختيار شوقى لمراحل الهزيمة ليس دليلا على انهيار حسّــه التاريخى وموقفه الوطنى ، لأن الهزيمة فى ذاتها ربما كانت المحك الوحيد لاكتشاف المعدن الأصيل فى الفرد والجماعة . كذلك يرى مندور أن الكاتب

المسرحى ليس مؤرخاً وإنما هو يتخذ من التاريخ مشجبا يعلق عليه ثيابه كما يقول ألكسندر ديماس الأب . وإذن فليس عليه من بأس إذا لم تبلغ دراسته للتاريخ درجة الاستقصاء ، وإذا لم يبلغ تصويره للتاريخ درجة المحاكاة الحرفية . بهذه الأسباب يتقدم الناقد إلى المؤلف المسرحى بهذا السؤال : كيف عالجت الهزيمة التاريخية فى المستويين الفكرى والفنى ؟ ويردفه بسؤال آخر : ما هو الأثر العام لعملك الفنى بعد اختيارك للتاريخ مادة أولية له ؟ وللوهلة الأولى تجيب مسرحيات شوقى أنه قد آثر الأخلاق والقيم السائدة محوراً درامياً لجميع أعماله . كما تقول هذه المسرحيات أن شوقى لم يتعمق ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية ولذلك لا نجد فى أعماله صراعاً حقاً عنيفاً ، بل انتصارات سهلة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية. وربما كان السبب هو العناصر الدخيلة على عنصر الدراما فى معظم مسرحيات شوقى . إذ هو أحياناً يسرد مشاهد قصصية ووصفيـــة لا نتبين علاقتها بعنصر الدراما ، وهى أكثر صلاحية للقصص والملاحم . نضيف إلى ذلك طغيان العنصر الغنائى الذى يستمد قوته من شوقى نفسه كشاعر غنائى كبير . وقد كان الدكتور مندور فى ذلك الوقت (١٩٥٤) يؤمن بأن « النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب . وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر ففن جميل فى ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا، ويأتى التعبير فى المرتبة الثانية » (مسرحيات شوقى — ط ثالثة ص ٥٥) . ومن هذه الفكرة يصوغ منـــدور اقتراحه الخاص بتمثيل مسرحيات شوقى موسيقياً ، أى بتحويلها إلى شىء كالأوبرا . وقد تناول مندور كل مسرحية على حدة فقال عن مسرحية « على بك الكبير » التى كتبها شوقى عام ١٨٩٣ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٣٢ أن شوقى « هو المسئول عن هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ

سيؤثر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك نتأثر وننفعل ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقى بالشعب وإيمانه به كان محدوداً ، وذلك فضلاً عن أن ما كتب هو تاريخ الملوك فى مصر لا تاريخ الشعب » ، وبالمقارنة بين هذا المنهج فى القد ، وبين تلك الفكرة الجمالية التى عرضها قبل ذلك بعدة أسطر ، يتبين لنا مدى الصراع الذى كان يعانيه مندور بصدد المسرح الشعرى ، فهو بالنسبة للنثر كان قد حدد وجهته تحديداً واضحاً . ولكنه بالنسبة للشعر كان مايزال يراه خلقاً فنياً مستقلا بذاته لا يهدف إلى شيء خارجه . ولما كان المسرح من أكثر أبنية الفن الأدبى موضوعية ، أى باتساعه لما هو أكبر من شخصية الفرد الخالق .. فإن الجدير بالمناقشة هنا هو إجتماع المسرح كفن موضوعى مع الشعر كفن ذاتى (حسب تقسيم مندور آنذاك) . ولقد عبر مندور أخلص تعبير حين راح يرصد لشوقى فى « مصرع كليوباترا » مصادر الفكرة المسرحية (عن كتاب مسبيرو ومسرحية شكسبير ثم مشاعره الشخصية) . وتدرج إلى القول بأن شوقى وإن يكن تحرر فى الفترة الأخيرة من حياته — إلى حد ما — من تبعيته للسراى والأسرة المالكة « إلا أنه ظل مع ذلك يرى فى ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن مالكة حكمت مصر يعتبر دفاعاً عن الوطنية المصرية» (ص ٧٥) . وهكذا تحول مندور عن عملية الرصد الفنى للمؤثرات التاريخية والشخصية والشعرية التى أسهمت فى صياغة مسرحية شوقى إلى « وجهة النظر » التى تبناها من خلال تكوين الشخصيات وحركة الأحداث وزوايا التصوير .

هذا المنهج هو نفسه الذى عالج به مندور مسرحيات عزيز أباظه فى كتابه الذى صدر عام ١٩٥٨ . وقد تناول كلا من هذه المسرحيات على حـــدة . فاكتشف فى « قيس ولبنى » التى كتبها أباظه عام ١٩٤٣ أحد العيوب التى سبق أن أخذها على شوقى ، وهو التضمين المبتذل . فالتضمين فى ذاته ليس عيبا

عندما كان الأقدمون من المقلدين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذاكرتهم . ولكننا الآن نرى فيه دليلا أكيداً على الطريقة التى تتم بها عملية الخلق الفنى عند من يلجأون إليه . فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة لكى يخلصوا إلى ملكة الخلق الفنى (ص ٢٧) . ويشير مندور بذلك إلى ما يحشو به المؤلف عمله الفنى من أقوال السابقين ، كأن ينظمها إذا كانت نثراً ، أو ينقلها كما هى إذا كانت شعراً . وسواء كان التضمين مناسباً لواقع الحال فى العمل المسرحى ، أو منافيا لقواعد هذا الفن العريق ، فإنه يعد عند كبار النقاد من أدوات الخنق الكبرى لعملية الإبداع الفنى التى ينبغى أن يتنفس الفنان معها هواء نقيا هو التراث المصفى المتمثل فى خلايا الفنان ودمه . وربما كان التضمين الذى أشار إليه مندور كواحد من عيوب أحمد شوقى وعزيز أباظه، هو أحد العوامل التى تتسبب فى أن يتسرع الفنان فى التقاط بعض الجزئيات التافهة من الأصل الشعبى للأسطورة المسرحة .. الأمر الذى يترتب عليه إغفال الجوهر الروحى العميق لهذه الأسطورة أو تلك . أى أن الالتفات إلى الأشجار منفردة يخفى مشهد الغابة . وقد تورط عزيز أباظه فى هذا المأزق الذى اكتشفه مندور ، غير أننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين التضمين لأنهما يشكلان معاً ظاهرة فنية واحدة تؤدى إلى التفكك الذى نلاحظه على مسرحية « قيس ولبنى ». وبالرغم من أن مندور قد اتجه فى تلك الآونة التى نقد فيها عزيز أباظه إلى البحث الجاد العميق عن مضمون هذه المسرحيات وما تهدف إليه ، إلا أنه لم يهمل قط بقية العناصر الصياغية فى المسرحية ، وفى مقدمتها اللغة . وقد سبق لنا أن تعرفنا على رأى الدكتور مندور فى اللغة الفنية حين كان ما يزال رابضاً بين أسوار المنهج التأثرى ، وكيف كانت اللغة تعنى عنده خلقا جماليا مستقلا مكتفياً بذاته . ولكنه فى مرحلته الجديدة التى لا يهمل فيها العناصر الجمالية المختلفة فى بناء المسرح الشعرى ، يناقش اللغة نفسها على ضوء

منهجه الجديد الذى يهتم أشد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن . وبالتالى فهو يتساءل عن الوظيفة الاجتماعية للغة فى إطار العمل الفنى كاملا « فالأداء وسيلة لاغاية والذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً أو بلغة فصحى أم دارجة أم عامية » (ص ٣١) . ومن البديهى أن تكون وظيفة اللغة فى الحوار المسرحى — خاصة إذا كانت شعراً — هى المدخل الطبيعى إلى مناقشة العلاقة بين الاتجاه الواقعى واللغة فى هذه الحال . وفى هذه النقطة لا يفوت مندور أن الواقعيه لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف « أى أن الواقعية تنبع من لسان الحال لامن لسان المقال » (نفس الصفحة) . لهذا السبب يشن الدكتور هجوماً عنيفا على استخدام أباظه للغة المعجمية فى الحوار بحيث أنه يمزق الاوصال بينه وبين الجمهور المتلقى كانعكاس لتمزقها داخل البناء المسرحى ونسيجه الشعرى . ويطبق مندور منهجه على مسرحية « العباسة » التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٧ وهى تصور إحدى القصص الدرامية البارزة فى تاريخ الإسلام منذ ربطها المؤرخون العرب ربطاً وثيقا بالنكبة التى أنزلها هارون الرشيد بالبرامكه ، وبخاصة بجعفر بن يحيى . ويقرر مندور أن الغوص وراء حقائق النفس البشرية وتصويرها تصويراً يجلو غامضها ويفضح أسرارها هو الهدف الإنسانى الباقى الذى يمكن أن نخلص به من هذه المسرحيات التى لا تعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة . وهنا يلتقط الناقد البصير إحدى الملاحظات الذكية حين يتصور المسرح دائما بجهوره فيقول إن المأخذ الأساسى الذى يمكن للجمهور أن يسجله على مثل هذه المسرحيات هو أن المؤلف لم يستطع أن يوجهه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك

فى مسرحيته . ومن ثم يذوب انفعاله فى محاولته العابثة للوصول مع المؤلف إلى شاطىء محدد . وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك — عند مندور — دليلا على أن المؤلف لم ينجح فى تصوير الشخصيات على النحو الذى يحدد أبعادها . وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفاً إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أى موقف منها (ص ٤٤) . ومعنى ذلك أن فكرة « الغوص وراء حقائق النفس البشرية » التى قال بها مندور فى تقييمه لمسرح عزيز أباظه عام ١٩٥٨ تختلف عما قال به فى الميزان الجديد حين كانت النفس البشرية ليست إلا تلك الفروق اللانهائيه التى يتميز بها الكائن الإنسانى الفرد عن أى كائن إنسانى آخر . إن الفكرة نفسها قد تطورت ، فامتلأت بمضمون فلسفى جديد لا ينفصل عن الصياغة الجمالية للعمل الفنى . ذلك أن تصوير المؤلف لهذه الشخصية أو تلك ، وقدرته على جذب تعاطفنا أو سخطنا ، هو بحد ذاته موقف عميق الدلالة على المعنى الجديد للنفس البشرية كما يفهمها مندور فى مرحلته الجديدة . فالنفس البشرية فى أعمق محتوياتها هى الخلاصة المركزة لمهارة الكاتب فى اكتشاف عالمه فى كافة المستويات .. سواء منها ما يتعلق بالحقائق الإنسانية العامة ، أو ما يتعلق بحقائق العصر الذى يعيش فيه . وبهذا المنهج الموضوعى الدقيق ناقش مندور قضية العلاقة بين التاريخ والفن وهو بصدد مناقشته لمسرحية « شجرة الدر » التى كتبها عزيز أباظه عام ١٩٥١ . وعلى النقيض من شجرة الدر » يلاحظ الدكتور مندور على مسرحية « غروب الاندلس » التى كتبها عزيز أباظه عام ١٩٥٢ أن لها هدفاً إنسانيا وسياسيا عاماً ، ولم تقتصر كما اقتصرت « شجرة الدر » على أن تكون فصلا فى التاريخ كتبه المؤلف شعراً فى صورة حوارية . ويأخذ على « غروب الأندلس » أنها كسابقتها قد وقعت فى نفس الأخطاء الفنية من حيث أنها لا تعرض قطاعا محدداً متماسكا من الحياة بل تعتمد على فترة مترامية فى الزمان والمكان مما يفقدها التركيز وقوة

التأثير والعمق فى تحليل النفوس ورسم الشخيات والكشف عن الخفايا.(ص٦٣).

والملاحظ على تقييم مندور للمسرح الشعرى عند أحمد شوقى وعزيز أباظه أنه يعتمد أساساً على تبين الموقف العام للكاتب من خلال تصويره للشخصيات. ثم يبذل جهداً واضحاً فى تبين المصادر التاريخية والمعاصرة للمادة الأولية فى العمل المسرحى. ويشحذ انتباهه بعدئذ إلى تقصى عوامل التضخم والمبالغة أو الإفراط فى التزام جزئيات الخامة التاريخية. ويتناول بشىء من التفصيل عنصر اللغة من كافة الزوايا اللفظية والفكرية. كإستخدام اللغة المعجمية أو التضمين وغيرها من مسالب المنهج الشعرى القاصر فى البناء المسرحى. ولقد أحس مندور بذكاء اجتماعى حاد أن طبيعة النشأة الطبقية لكل من شوقى وأباظه قد باعدت بينهما وبين الشعب. وانعكس ذلك جلياً واضحاً على عنصر الاختيار الفنى للموضوع، وزوايا معالجته. ويخرج القارىء لتقييم مندور بإحساس عميق بأن هذا الناقد العظيم قد وازن بين الموقف الأيديولوجى والثقافة الجمالية بصورة ريادية باهرة. على أن هذا لا ينفى أن مقومات المسرح الشعرى من التراث الإغريقى القديم إلى ت. س. اليوت، قد مرّت بعديد من التطورات التى عرفتها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية وغيرها من المذاهب فى المسرح والشعر جميعاً. وكان من نتائج هذا التطور الضخم، أن تحول المسرح الشعرى عن كونه صياغة شعرية لعدة مشاهد تمثيلية إلى فن يكاد يستقل عن الفكرة المسرحية بمفردها، كما يكاد يستقل عن العمل الشعرى بمفرده، فضلاً عن أنه يكاد يستقل تماماً عن المزاوجة الآلية بينهما. ومن هنا كانت الأهمية بالغة لأن ندرك المؤثرات الأجنبية فى أدبنا الحديث، وطبيعة المسار الخاص لكل من المسرح والشعر فى هذا الأدب، والروافد التى أعطت للمسرح الشعرى فى بلادنا خصائصه المتفردة. إذ مهما أحصينا تأثرات شوقى وأباظة وأبو شادى وعلى طه بمطالعاتهم أو مشاهداتهم للمسرح الشعرى الغربى، فإن تراثنا من هذا اللون الأدبى ينفرد بصفات خاصة تكررت إما بصورة مزدوجة «شوقى وأباظه» مثلا وإما بصورة جماعية مشتركة.

ثم يثور هذا السؤال : لماذا لم يزدهر هذا الفن فى أدبنا ، ولا نرى له أية إمتدادات إلا فى محاولات الشعراء المحدثين المسرحية كعبد الرحمن الشرقاوى ، والملحمية كنجيب سرور ؟ . إن الإهتمام الأكبر للدكتور مندور كان بالمسرح النثرى ، ولهذا لم نحصل على إجابات مفصلة لهذه التساؤلات حـــول المسرح الشعرى فى كتابه الرائدين عن مسرحيات شوقى وعزيز أباظه . وهما كتابان رائدان بحق ، لأن تقييم المسرح الشعرى لم يحظ إلى الآن بإنتباه ممـاثل لتقييم المسرح النثرى . ولعل الملاحظة الأخرى على نقد الدكتور مندور الذى سنراقفه الآن مع المسرح النثرى عامة ، ومسرح توفيق الحـكيم خاصة . أنه يهتم غاية الإهتمام بالنص الأدبى للعمل المسرحى . ولو أن هذا الاهتمام قد صاحبه تصور شامل للعملية المسرحية ، لحصلنا على النقد المسرحى المتـكامل الذى مازال نحن بحاجة إليه. أى أنه ما من ضير فى أن يتخصص النقد المسرحى فى إحدى جزئيات العمل المسرحى كالديكور والملابس والتمثيل والإخراج والتأليف ، بشرط ألا تتم عملية التقييم لإحدى هذه الجزئيات دون تصور شامل لعلاقتها الدينامية ببقية الجزئيات . ومع ذلك يتبقى شوقنا البالغ إلى ميلاد الناقد المسرحى الذى يتناول العمل كلا متـكاملا . وللدكتور مندور محاولات باكرة فى غرس هذا المفهوم للنقد ، نشر معظمها بالمجلات ولم يضمها كتاب بعد ، إلا أن مجهوده الأكبر كان مجهوداً أكاديمياً محصوراً بين أروقة النص الأدبى للعمل المسرحى. وربما كان الجزء الخاص بالمسرح من كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » الذى صدر عام١٩٥٨ يوضح لنا أكثر فأكثر أبعاد هذه الظاهرة. فهو يحدد من البداية أن وظيفة المسرح ليست مقصورة كما قال البعض على

إمتصاص هموم الناس بإجتذاب سخريتهم عن طريق الكوميديا ، أو التنفيس عن مكبوتاتهم عن طريق التراجيديا . وإنما يمكن المسرح أن يصبح « وسيلة لتهذيب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم للحياة » . وعلى ذلك يناقش إحدى رسائل طلبته حول المسرح المنوع لتوفيق الحكيم ، فلا يضايقه عناية الشاب المفرطة بالقضايا المثارة حوله ولم يعثر لها على صدى عند توفيق الحكيم . إلا أن مندور يعود فيتحفظ فى حكمة قائلا أن العمل المسرحى — والفن بشكل عام — يرفض الإملاء المباشر من الجمهور . فلنترك للفنان حريته ، ولنحاسبه بعد ذلك عن وظيفه هذه الحرية فى عمله الفنى : إلى أى مدى أفاد منها ؟ وأضاف أن النقد المسرحى يجب أن يلتزم بقضيه البناء الفنى للدراما حتى لا يتحول إلى مجرد ملاحظات إجتماعية عابرة . وهو — مندور — يلتزم بما يقـول به ، فيشد على يدى توفيق الحكيم مهنئاً بمحاولته لإيجاد اللغة الثالثة فى المسرح . تلك اللغة التى لا تتنافى مع قواعد الفصحى ، وتتلاءم مع النطق الاقليمى للغة الدارجة فى كل بلد عربى . وبالرغم من اعتراضى الموضوعى على نتائج محاولة الحكيم اللغوية ، إلا أنه لا ينبغى أن نتجاهل هذا الترابط النظرى التطبيقى فى نقد مندور . فهو يضيف الى آرائه الفكرية فى المسرحية ، أبعادها الفنية حيث تقف قضية اللغة فى مقدمة المسائل التى تجسد الرؤية الفنية عند الحكيم . يعالج مندور هذه القضية فيقول بالحرف « إن لغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت فى فى عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا : ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية ، ولبعض فنون الأدب التى أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحى الذى لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية » (ص ١٣٦) هذا الرأى الهام فى اللغة العربية الفصحى كأداة للتعبير الفنى ، يستمد قيمته من أن صاحبه هو مندور المثقف ثقافة عربية أصيلة واسعـة . وبالتالى فلا مجال للتشكيك فى نزاهته

العقلية إزاء هذا الموضوع. أما حين يقول «والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لابفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع أن ينقذ ما تملكه لغة فن شعبى كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أوأحاسيس عقلية» (ص ١٣٧) فإننا ندرك على الفور أن مندور الناقد الجمالى فيما سبق، هو نفسه الناقدالأيديولوجى فيما تلا من مراحل تطوره وهى أخصب فترات عمره. إنه يعقد مقارنة فنية عالية النضج بين قصة «جمهورية فرحات» ليوسف إدريس، وبين المسرحية التى أعدها نفس المؤلف عن هذه الأقصوصة، فنراه يتعاطف أشد التعاطف مع المضمون التقدمى للكاتب. ولكنه لايتجاهل أن تحويل هذه الأقصوصة إلى مسرحية لم يكن فى مصلحة المسرحية كعمل فنى مستقل. وكذلك يأخذ على «ملك القطن» للمؤلف نفسه، بأنها لم تتكامل مسرحيا، وإن كانت لوحة إجتماعية موفقة. وبالنسبة لمسرح باكثير رأى مندور فى بنائه ما يدل على الذكاء والمهارة، ولكنه لم يكتشف فيه دليلا على قوة الخيال والقدرة على بناء الأحداث بناء يتولد بعضه عن بعض فى منطق سليم. وقد تسبب ضعف البناء فى إضعاف القيم الفكرية والعاطفية التى تتضمنها مسرحياته «لأن البناء الذى يلوح مفتعلا خليق بأن يضعف من قوة القيم الإنسانية التى تنطق بها الأحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال» (ص ١٥١). وهكذا يلجأ مندور إلى التعميم حين يصبح التعميم فى مستوى الضرورة الفنية فى النقد الأدبى. ذلك أن جزئيات أعماله التطبيقية فى النقد تقوده بالضرورة إلى الرؤية الكلية الشاملة، أى إلى النظرية. وبتفاعل النظرية مع التطبيق، تتفاعل عنده نظرية النقد مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلا ومضموناً. وهذا ما يمكن ملاحظته على كتابيه الأساسيين «المسرح النثرى»

و«مسرح توفيق الحكيم» اللذين أصدرها معهد الدراسات العربية العالية كمجموعة من المحاضرات التي ألقاها المؤلف فن رحاب ذلك المعهد .

وكتاب « المسرح النثرى » هو إحدى المحاولات الحديثة لتأريخ المسرح العربى . ولعل كتاب « حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور يعد من أولى المحاولات المتكاملة إن لم يكن أولها فى هذا الصدد . غير أن كتاب « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم يعد المرجع الأكاديمى الأقرب إلى الدقة التاريخية ، يتلوه كتاب الدكتور محمود حامد شوكت . أما كتاب مندور فليس إلاّ إحاطة عاجلة بتاريخ نشأة المسرح العربى كما حددها كتاب « أرزة لبنان » منذ الخطوة التى بدأها مارون نقاش وأبو خليل القبانى إلى بداية المسرح الغنائى فى مصر حيث تبلور إلى حد ما عند سلامة حجازى ، إلى بدايات المسرح النثرى عند إبراهيم رمزى وفرح أنطون ومحمد تيمور وغيرهم من رعيل الصف الأول الذى مهد بالشعر والنثر وبالعامية والفصحى وبالترجمة والتأليف ، لما نحن فيه الآن من نهضة مسرحية لا شك فى أصالتها مهما ضاقت دائرة الإصالة على قلة من الموهوبين المثقفين الذين لا يتجاوزوا أصابع اليد الواحدة .

وفى إمكاننا أن نناقش مندور فيما كتبه حول مسرح فرح أنطون كمثال لمنهجه النقدى فى عملية التأريخ للمسرح العربى الحديث . فلا ريب أن ثمة تيارات عديدة قد شاركت فى صنع الأرض الفكرية والفنية التى ثبتت فوقها خشبة المسرح المصرى . ولا ريب كذلك أن الإتصال الحضارى بين الشرق والغرب ، فى عصر النهضة الحديثة من أهم العوامل التى دعمت قيام الفن الدرامى بين ربوع الشرق العربى . ولكننا لا نستطيع أن نصنف المؤلفين المسرحيين العرب فى خانات محددة تحديداً حاسماً فنقول إن أولئك الذى استلهموا التاريخ والأساطير فى أعمالهم هم الكلاسيكيون ، أما أولئك الذين استلهموا الحياة الإجتماعية المعاصرة فهم الواقعيون ، وهكذا . لا نملك هذا التحديد الحاسم ؛ لأن مؤلفاً مسرحياً كفرح أنطون قد كتب المسرحية التاريخية كما نرى فى « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم »

كما كتب المسرحية الاجتماعية كما نرى فى « مصر الجديدة ومصر القديمة » . هنا لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور مندور فى تطبيق قواعد النقد الأوربى على أدبنا كما هى ، بل علينا أن نمضى فى الطريق الصعب الذى أشار إليه مندور نفسه حين قال أن أدبنا قد اختط مساراً مختلفاً عن مسار الآداب الأوربية . ولا يقتصر ذلك على الخطوط العامة كالتمذهب بالكلاسيكية أو الواقعية، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق ، إلى تفاصيل التراجيديا والكوميديا ، وما إليها من دقائق الفن المسرحى . وربما كان هذا هو السبب فى أن تقييم مندور لمسرح فرح أنطون لم يقترب من الإنصاف إلاّ فى القليل النادر . فالتجربة الباهرة التى خاضها هذا الرائد فى مسرحية اللغة العربية لا تستحق من ناقد كبير كالدكتور مندور هذه الإدانة الحازمة للتجربة التى وصفها بأنها « نظرية خطيرة لا يمكن قبولها على أى وجه » (ص ٥٧) فالتجربة تقول بتعدد مستويات الدهن عند شخصيات المسرحية . ولما كانت اللغة هى الافكار منطوقا بها، فإن فرح أنطون يرى تعدد المستويات اللغوية عند شخوص المسرحية .وهكذا نجد عنده من يتكلم الفصحى من أفراد الفئات المثقفة ، ومن ينطق العامية كما هو الحال عند أفراد الطبقات الكادحة ، ومن يمزج بين هذه وتلك . إن فرح أنطون يكتب بقلمه أن هذه التجربة لا تفتح طريق الخلاص من مشكلة الإزواج اللغوى ، ولكنها إحدى المحاولات فى هذا الطريق. وأعتقد أن هذه الكلمات تقطع بإخلاص كاتبها وتواضعه . فلو أننا تابعنا محاولته بمزيد من التجارب الجادة لما بقينا حتى اليوم نعانى من هذه المشكلة . ولعل ما قال به مندور من أن لغة الشخصيات تنطق بواقع الحال، وليس من المهم أن تطابق حرفية اللسان ،أبعد ما يكون عن الطريق إلى حل المشكلة . ذلك أن اللغة فى المسرح ليست مجرد أداة تعبير بل هى جزء لا ينفصل عن التكوين الذاتى والموضوعى للشخصية . إن اللغة تشارك -نفسياً وفكرياً وموسيقياً - فى تحديد معالم الشخصية المسرحية ، ثم تتجاوز هذه

الخطوة إلى المشاركة فى خلق البناء المسرحى ككل . وتلك هى القضية التى طرحها فرح أنطون بكل شجاعة وإقدام .

عاد مندور إلى مناقشة هذه القضية فى كتابه حول « مسرح توفيق الحكيم » حين عرض — من جديد — لمحاولة الحكيم فى مسرحية « الصفقة » . وكانت المحاولة هى تجربة مادعاة باللغة الثالثة التى يمكن نطقها بالعامية ولكنها تخضع لقواعد الفصحى ، فهى تصلح للتمثيل الواقعى ، وللقراءة المجردة ، فى آن. وكان مندور قد شدّ على يدى الحكيم مهنئاً على هذه المحاولة فى مقال نشره بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ، ولكنه عاد فى كتابه الجديد يقول « عندما أمعنت النظرية فى طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفى النص نفسه تبين لى أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلاّ أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى » (ص ١٣٥) . وقادته هذه الملاحظة إلى الفكرة التقليدية القائلة بأن إرتفاع المستوى الثقافى بين أفراد الشعب هو الكفيل بالقضاء على العامية — كما يرجو — أو بالتقارب بين العامية والفصحى كحل وسط . ويخيل إلى أن القضية فى هذا المستوى النظرى لم تنل عمقاً فى النظرة أبعد غوراً مما وصلت إليه نظرة فرح أنطون منذ عشرات السنين . أما فى المستوى التطبيقى فلا مجال للشك فى أن العامية والفصحى قد أمست قصته بائرة ، لأن لغة الفن المسرحى فى مصر كادت تصبح لغة فنية لها كيانها الخاص ، يكتب بها المؤلفون ، ويشاهدها المتفرجون ويقرؤها القراء . . بالرغم من أن الحصيلة اللفظية والنحوية الأساسية لهذه اللغة هى العامية المصرية ، القاهرية بالذات فى معظم الأحيان .

ويناقش مندور قضية أخرى فى مسرح الحكيم هى قضية « المسرح الذهنى » كما شاعت تسمية هذا اللون التجريدى من ألوان الفن الدرامى . وبالرغم من

أننى أرجح ما قال به كبار نقاد المسرح من أنه ليست هناك مسرحية للقراءة وأخرى للتمثيل ، إلا أننى لا أستطيع الموافقه على صحة الاسباب التى علل بها مندور ظاهرة « عدم الإقبال الجاهيرى » على مسرح الحكيم . فقد علل هذه الظاهرة الصحيحة بعاملين : الأول هو أن الصراع الدرامى فى أعمال الحكيم يقوم أساساً بين الأفكار المجرده ، وليس بين شخصيات حية من لحم ودم . والعامل الثانى هو ما تتميز به أعمال الحكيم من سلبية واضحة ، إن لم تكن إنهزامية . ولست أنكر أن الأفكار المجردة والسلبية من سمات بعض أعمال الحكيم ، ولكننى لا أتصور مطلقا أن يكون هذان العاملان بالإضافة إلى مستوى الجهور الثقافى ، ومستوى الإخراج المسرحى فى بلادنا ، من الأسباب الرئيسية لاخفاق مسرح الحكيم شعبيا . فلقد استوردت مسارحنا الكثير من الأعمال التجريديه فى المسرح الغربى ، وللكثير من الأعمال السلبية على وجه التحديد . ومع ذلك لاقت نجاحاً من جمهور المثقفين ، لا سبيل إلى تعليله بحجة الفكر المجرد والإنهزاميه . هذا بينما لاقت الفشل بعض الفرق المسرحية التى تعتمد فى عروضها على المؤلفات المتفائلة ذات الشخصيات المجسدة لحماً ودماً . بل إن توفيق الحكيم نفسه فى مسرحية رمزية مثل « ياطالع الشجرة » قد لاقى نجاحاً لم تظفر به مسرحية متفائلة مثل «الطعام لكل فم» . فليس التفاؤل أو التشاؤم وليس التجريد أو التجسيد ، هو العامل الحاسم فى اجتذاب جماهير المسرح من أوساط المثقفين وغير أوساط المثقفين . وإنما ينبثق هذا العامل الحاسم فيما أرى من عملية البناء المسرحى ككل يشكل عام ؛ ومن صدى المشكلات التى تشغل بال المثقفين وغير المثقفين عند الكاتب المسرحى على وجه خاص . فإذا طبقنا هذا الأساس النظرى على معظم أعمال الحكيم سنلاحظ أن «الحوار» — كما لاحظ مندور بحق — هو العمود الفقرى فى البناء المسرحى للحكيم ، بينما تعتمد المسرحية الحديثة على العديد من المقومات الفنية التى لا تقل خطورة

وأهمية عن « الحوار » أو « الشخصيات » . كذلك لن نجد عند الحكيم صدى للقضايا الراهنة المطروحة للبحث ، باستثناء مسرحياته الأخيرة كشمس النهار أو الطعام لكل فم التى يغلب عليها التفاؤل والنزعة التعليمية أكثر من سيطرة الفن المسرحى . لأن الحكيم كان قد آثر منذ وقت مبكر أن يعالج « المطلق من المعانى » والأفكار الخالدة غير المقيدة بالزمان والمكان .

إلا أن هذه الملاحظات عليها لا تنفى أن كتاب « مسرح توفيق الحكيم » سيظل من بواكير النقد المسرحى المتخصص. فإذا أضفنا إليه ملاحقة مندور الجادة المستأنية لكل موسم مسرحى فى بلادنا على صفحات المجلات والصحف وبين جدران الجامعة والمعاهد العليا وفى ندوات الإذاعة والتلفزيون ، أيقنا أن مندور ، هذا الناقد الأرسطى ، هو نفسه رائدالنقد الواقعى فى حياتنا المسرحية. فقد ظل البناء الكلاسيكى المحكم من الألف إلى الياء مروراً بالعقدة التى يتأزم عندها الموقف والصراع والشخصيات ، هو البناء النموذجى للعمل المسرحى عند مندور . كما ظل الهدف الاجتماعى والمضمون الإنسانى المتقدم هو المحتوى الذى ينبغى ألا يخلو منه عمل مسرحى جاد .

خاتمة

عندما أعددت تخطيط هذا البحث ، كنت قد قررت أن أدرس كافة جوانب تراث فقيدنا الراحل العظيم الدكتور محمد مندور . غير أننى آثرت أثناء الكتابة أن أقف عند هذا الحد ، مرجئاً بقية جوانب مندور فى نقد الشعر ومراجعة التراث ، إلى دراستى الشاملة التى تفرغت لها منذ وقت قريب حول « تطور النقد الأدبى فى مصر الحديثة » . فهذا هو عذرى الوحيد إلى القارئ عن عدم متابعتى الآن تقييم تراث مندور وفاء لما قدمه إلىّ وإلى أبناء جيلى من زاد فكرى سيغنى أرواحنا أمداً طويلاً .

فهرس

للمؤلف

العنوان	السنة	الناشر
١ — سلامه موسى وأزمة الضمير العربى	١٩٦٢	الخانجى بالقاهرة
	١٩٦٥	العصرية بيروت
٢ — أزمة الجنس فى القصة العربية	١٩٦٢	الآداب بيروت
	١٩٦٥	الأنجلو بالقاهرة
٣ — المنتمى: دراسة فى أدب نجيب محفوظ	١٩٦٤	الزنارى بالقاهرة
٤ — كلمات من الجزيرة المهجورة	١٩٦٤	العصرية بيروت
٥ — ثورة الفكر فى أدبنا الحديث	١٩٦٥	الأنجلو بالقاهرة
٦ — ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟	١٩٦٥	العصرية بيروت
٧ — ثورة المعتزل: دراسة فى أدب توفيق الحكيم	تحت الطبع	
٨ — معنى المأساة فى الرواية المصرية	«	«
٩ — الحداثة فى الشعر	«	«
١٠ — تطور النقد الأدبى فى مصر الحديثة	مشروع التفرغ	

الغلاف بريشة الفنان

إميـــــل

المطبعة الفنية الحديثة
٢٠ شارع الأصبغ الزيتون ت ٦٤٨٧١